المجلد الثاني – العدد الرابع

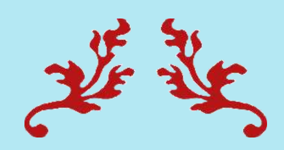
www.hilalalhind.com

ISSN: 2582-9254



Vol. No. 2, Issue No. 4

October – December 2022



هلال الهند

ISSN: 2582-9254

مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة



رئيس التحرير

أ.د. مجيب الرحمن

عدد خاص بالإبداع الأدبي للكاتبة وفاء عبد الرزاق

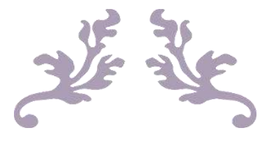
يصدرها

د. مخلص الرحمن

رامبور هات، بيربوم، بنغال الغربية – الهند، ٧٣١٢٢٤

Vol. No. 2, Issue No. 4

October – December 2022



هلال الهند

ISSN: 2582-9254

مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة



رئيس التحرير
أ.د. مجيب الرحمن

يصدرها

د. مِخلص الرحمن
سانغاتي بلي، رامبور هات، بيربوم،
بنغال الغربية، الهند، ٧٣١٢٢٤

هلال الهند

(مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة)

أهداف المجلة

المجلة تهدف إلى:

- إتاحة الفرص للكتاب والباحثين لنشر أعمالهم العلمية والأدبية والبحثية، وإبرازها على المستوى العالمي.
- توفير وعاء رقمي ومنصة إلكترونية لتعزيز المحتوى الرقمي العربي ونشره وترويجه من خلال المجلة ذات الوصول المفتوح على الشبكة العنكبوتية.
- مؤازرة أصحاب الأقلام المبدعة والرؤى الثاقبة الذين يساهمون في النهوض باللغة العربية والارتقاء بها، بنشر بحوثهم العلمية، ودراساتهم النقدية، ونتاجات قرائحهم الإبداعية.
- مواكبة حركة التطور العلمي والبحثي في مجال اللغة العربية وآدابها على الصعيدين المحلي والدولي، والاهتمام بمعالجة القضايا المعاصرة بالبحث والتحليل والتحقيق.
- نشر الأعمال الأدبية والعلمية والثقافية والتراثية العالمية عن طريق ترجمتها من اللغات العالمية، بما فيها الهندية، إلى اللغة العربية.
- الإسهام في بناء مجتمع معرفي بنشر البحوث والمقالات عالية الجودة في مختلف المجالات مع الالتزام بالمعايير العلمية والعالمية الدقيقة للبحث.
- تحقيق مبادئ الأمن والسلام والتعايش السلمي والحوار بين الأديان والحضارات والثقافات من خلال الإبداع.
- إصدار أعداد خاصة في محاور هامة تخص أهداف المجلة التي من شأنها أن تكون ذات فائدة علمية كبيرة لطلبة و باحثي وأساتذة اللغة العربية في الهند.
- إقامة جسر علمي وثقافي بين الهند والعالم العربي من خلال اعتماد وتنفيذ مشاريع علمية وبحثية مشتركة بهدف توطيد أواصر التعاون العلمي بين المهتمين بالشأن الثقافي العربي في الهند والعالم العربي.

الآراء المنشورة في مجلة "هلال الهند" تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تمثل بالضرورة وجهات نظر هيئة التحرير أو المجلة. ولا يخضع ترتيب المنشور فيها لمستوى البحث أو الباحث.

شروط النشر في المجلة:

- أن تكون المقالات البحثية أصيلة وألا تكون قد نشرت أو قدمت للنشر في أي مكان آخر جزئيا أو كليا.
- أن يقع البحث في مجال أهداف المجلة واهتماماتها البحثية.
- أن يكتب الباحث اسمه الكامل ومسماه الوظيفي وجهة عمله وبريده الإلكتروني ويلصق صورته ذات مقاس الجوازات.
- أن يتقيَّد البحث بمواصفات التوثيق وفقًا لنظام الإحالات المرجعية الذي تعتمده المجلة.
- أن يتحرى الباحث في عمله الجدة والعمق والقصد، والالتزام بالشروط العلمية والمنهجية المتبعة أكاديميا.
- أن يُرفق مع البحث ملخص لا يزيد على ٢٥٠ كلمة.
- أن يُرفق الملخص بكلمات مفتاحية لا تزيد على ٦ كلمات ترتب هجائياً.
- يجب أن يكون المقال خالياً من الأخطاء الإملائية والنحوية واللغوية والمطبعية قدر الإمكان.
- أن يكون المقال مطبوعا ببرنامج (MS Word)، ونوع الخط Fanan، وحجم الخط 16 في كتابة المتن، وبمسافة 1.5 بين سطور المتن، وحجم الخط 16 في العناوين الرئيسية والفرعية للمتن بخط غليظ، و١٢ للحواشي. وفي اللغة الأجنبية، نوع الخط (Times New Roman) ، وحجم الخط ١٢ في المتن، وفي الهوامش نفس الخط مع حجم ١٠.
- ألا يزيد عدد الكلمات ٤٠٠٠، بما فيها ملخص البحث والمصادر والمراجع والجداول والرسوم وكافة الملحقات.
- أن تُوضع لكل صفحة أرقام هوامشها الخاصة بها في الأسفل، وأن تذكر المراجع والمصادر في النهاية.
- تخضع البحوث للتحكيم والمراجعة العمياء من قبل خبراء متخصصين، ويُتخذ قرار نشر البحوث في ضوء آراء المحكمين وقرار هيئة التحرير.
- تحتفظ المجلة بحقها في حذف أو إعادة صياغة بعض الكلمات والعبارات التي لا تتناسب مع أسلوبها في النشر ولا تلتزم المجلة برد المقالات غير المقبولة للنشر إلى أصحابها.
- تعبّر الآراء العلمية المنشورة في البحوث عن آراء كاتبيها، ونظرتهم الشخصية، ولا تمثل بالضرورة وجهات نظر هيئة التحرير أو المجلة.

يُرجى في تدوين الهوامش في البحث مراعاة الخطوات التالية:

عند ذكر المرجع للمرة الأولى:

- **الكتب:** لقب المؤلف أو الاسم الأخير للمؤلف، الاسم الأول للمؤلف، عنوان الكتاب بخط غليظ، الترجمة، (إن وجدت) (مكان النشر: الناشر، عدد الطبعة، تاريخ النشر)، الجزء إن وجد، الصفحة. على سبيل المثال: الرحمن، مجيب: **تأثير اللغة الإنجليزية في أسلوب الصحافة العربية** (نيو دلهي: محمد جمشيد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م) ص:٢٢.
- **الكتاب المترجم:** حيدر، قرة العين: نهر النار، ترجمة: أ.د مجيب الرحمان، (الإمارات العربية المتحدة: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠م) ص:٣٠
- **المجلات والدوريات:** اسم الكاتب، عنوان المقال، اسم المجلة بخط غليظ، السنة، العدد، الصفحة.
- عند تكرار المصدر أو المرجع في الهامش التالي مباشرة تتبع الطريقة الآتية: المرجع نفسه، المصدر نفسه ج، ص.
- عند تكرار المصدر أو المرجع في موضع آخر من البحث، اسم الشهرة للمؤلف، عنوان الكتاب بخط غليظ أو المقال، ج، ص.
- **المراجع الالكترونية:** اسم المؤلف، أو المنظمة، "عنوان المقال"، (بين فاصلتين مزدوجتين)، الرابط كاملا إذا كان الرابط صغيرا، وإذا كان الرابط كبيرا فيكفي ذكر الموقع الإلكتروني، وتاريخ التصفح.
- وإذا كانت المراجع صحيفة، فيكتب اسم الكاتب، "عنوان المقالة أو التقرير"، اسم الصحيفة، ثم تحديد نوعها أهي يومية أم أسبوعية أم شهرية، (مكان الصدور)، والعدد، والتاريخ، والصفحة، على سبيل المثال: مفيد نجم، "الرواية الواقعية"، جريدة العرب اليومية، (بريطانيا)، العدد 9983، ٢١ يوليو 2015م، ص ١٥
- المخطوطات: اسم المؤلف كاملاً، عنوان المخطوط كاملاً، ويذكر اسم المكان المحفوظ فيه هذا الاقتباس ويشار إلى تاريخ النسخة، وعدد أوراقها.
- تُخرج الآيات في متن الحديث، وليس في الهوامش، ويكون التخريج كالآتي: (الإخلاص: ١).

المحتويات

6.2	المحتويات	يوليو- سبتمبر ٢٠٢٢

د. وفاء عبد الرزاق: سيرة مكثفة مختصرة

وفاء عبد الرزاق – مواليد العراق – البصرة.
– المملكة المتحدة – لندن.
تلفون:٠٠٤٤٧٥٥٧٠٢٠٠٣٥
إيميل:sama_iraq@live.com

- شاعرة وقاصة وروائية.
- رئيس ومؤسس المنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام المسجلة في بريطانيا / لندن ٢٠١٦ والمعتمد من:

❖- معتمدة في البورد البريطاني، بريطانيا، لندن،٢٠٢٢.

❖- معتمدة في الأمم المتحدة/ سوق الأمم المتحدة العالمي،٢٠٢٢.

❖ - معتمدة في المفوضية الأوروبية/ بوابة التمويل والاستثمار / اليونسيف،٢٠٢٢.

❖- معتمدة في مركز التراث العالمي/ اليونسكو،٢٠٢٢.

❖-معتمدة كعضو في الاتحاد الأوروبي ٢٢

❖-معتمدة من الأمم المتحدة/ دائرة الشؤون الاقتصادية والاجتماعية التنمية المستدامة،٢٠١٩

- رئيس تحرير مجلة رؤى السلام، للمنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام، لندن،٢٠٢١.

❖-مدير مكتب زمالة الابداع والعلوم الانساني ذات الصفة الدولية والدبلوماسية، لندن،٢٠٢٢.

-الإشراف العام لمجلة قطوف الهند، نيو دلهي، الهند،٢٠٢٢.

❖- الإشراف بهيئة التحكيم لمجلة التلميذ الصادرة من وزارة التعليم العالي بولاية جامو وكشمير، الهند،٢٠٢٢.

❖- مستشارة في مجلة (هلال الهند) المحكمة في الهند ٢٠٢١.□

❖ - مستشار في مجلة صوت شرق الهند العلمية المحكمة في جامعة غوهاتي قسم اللغة العربية، ولاية أسام شرق الهند ٢٠١٨.□

❖ - مستشار لمجلة (دراسات عربية) المحكمة التي تصدر عن مركز الدراسات العربية الأفريقية، كلية دراسات اللغة والأدب والثقافة، جامعة جواهر لال نهرو، الهند. ٢٠٢٠.

(شهادات):□

❖ - شهادة أكاديمية شرفية من أكاديمية فيديريكو الثاني، نابولي، إيطاليا. ٢٠١٩.□

❖ - شهادة المقام السامي الأكاديمي من الأكاديمية الدولية للكتاب والمفكرين والمثقفين العرب ٢٠٢١.□

❖ - شهادة شرفية كمستشار في التحليل المالي، الأكاديمية العربية الدولية. ٢٠٢٠.□

❖ - شهادة شرفية كمستشار مراجعات مالية لدى الأكاديمية العربية الدولية. ٢٠٢٠.□

❖ - ماجستير محاسبة في المعايير الدولية لإعداد التقارير المالية، المعهد العربي للدراسات، مصر. ٢٠٢٠.□

❖ - دبلوم البحث العلمي، في ثقافة السلام. من الأكاديمية العالمية للسلام والمصدق من الأمم المتحدة. ٢٠١٩.□

❖ - دبلوم في المحاسبة المالية، المعهد العربي للدراسات، التابع لجامعة الدول العربية، مصر. ٢٠١٩.□

❖ – دبلوم دولي في إعداد معلمي المصحح اللغوي في اللغة العربية للناطقين بغيرها، المعهد الدولي للدراسات، اتّحاد المعلمين العرب، مصر. ٢٠٢٠.

❖ – دبلوم إعداد المفاوض الدولي، المنظمة العربية لفض المنازعات، هيئة إعداد القادة بالتعاون مع – المعهد العربي للدراسات – جامعة الدول العربية، مصر. ٢٠٢٠.

❖ -شهادة شرفية كمفاوض دولي من الأكاديمية العالمية للسلام. ٢٠١٩.

❖ – شهادة شرفية في التحكيم الدولي من الأكاديمية العالمية للسلام. ٢٠٢٠.

❖ – دورة في إستراتيجية التنمية البشرية، المعهد الإقليمي للدراسات والتدريب. ٢٠١٩.

❖ – شهادة شرفية في برنامج مستشاري الشؤون السياسية والعلاقات الدبلوماسية والقنصلية. ٢٠١٩.

❖ – شهادة منجز من مركز الحرف للثقافة العربية التابع لجامعة ستراتفورد الأمريكية في الهند. ٢٠١٧.

❖ – دكتوراه منجز من معهد الفارابي للدراسات العليا بقرار جامعي و (مجلس إداري) مكون من أساتذة جامعات متعددة في العراق. ٢٠١٤.

❖ – دكتوراه فخرية من الاتّحاد الدولي للدفاع عن حقوق الإنسان العربي وأطفال دول النزاع. ٢٠١٩.

❖ – دكتوراه فخرية، للمنجز الإبداعي، مجلس الأكاديمية الأعلى للسلام. ٢٠١٨.

❖ – دكتوراه فخرية، مركز السلام لحقوق الإنسان. ٢٠١٩.

(أهم الجوائز):

❖-رُشحت لجائزة نوبل لآداب جامعة جواهر لال نهرو، الهند ٢٠٢٢.

❖– رُشحت لجائزة نوبل آداب من جامعة السوربون، باريس ٢٠٢٢.

❖- اهم الشخصيات الريادية المؤثرة لعام ٢٠٢١ من الاتحاد الدولي للمثقفين العرب.

❖-جائزة رائدة الشعر العربي ٢٠٢٢م.

❖-رشحت لجائزة التميز الآسيوية العالمية ٢٠٢١.□

❖ - رُشحت لجائزة نوبل للآداب من جامعة جواهر لال نهرو، الهند ٢٠٢١.□

❖ - نالت جائزة الأوسكار لسيدات رائدات الذي تنظمه جمعية ثقافات بلا حدود بشراكة مع منظمة الأمم المتحدة للفنون عام ٢٠١٩.□

❖ - رشحت لجائزة نوبل للآداب لعام ٢٠١٩. من المركز الدولي للترجمة والتدريب التابع للأمم المتحدة.□

❖ - رشحت لجائزة نوبل للآداب من مركز الحرف للثقافة العربية في جامعة ستراتفورد الأمريكية من البيت الثقافي العربي في الهند ٢٠١٧.□

❖ - رئيسة لجنة الثقافة والآداب والتراث، في الشبكة العربية للتدريب والتنمية البشرية ٢٠١٧.□

□-فاز ديوانها من مذكرات طفل الحرب ليمثل قارة آسيا في دار لارمتان في برنامجهم السنوي من القارت الخمس سنة ٢٠٠٩.

(تكريم جامعات عالمية وعربية وعراقية):□

جامعة زايد، أبو ظبي/ ممثلية الجامعة العربية في الهند/ وزارة الثقافة العراقية/جامعة إفري باريس / جامعة جواهر لال نهرو/ جامعة دلهي/ الجامعة الملية الإسلامية، نيو دلهي/ جامعة ابن زهر، أغادير، جامعة تارودانت، جامعة، تيزنيت، المغرب/ جامعة واسط العراق/ جامعة الكوفة، العراق / جامعة البصرة، العراق/ معهد الفارابي للدراسات العليا، العراق.

(تكريم اتّحادات):□

الاتّحاد العام للأدباء والكتاب، العراق/ اتّحاد الأدباء والكتاب مصر/ اتّحاد الأدباء الشارقة/ اتّحاد الأدباء، تونس / مركز الحرف للثقافة العربية في جامعة ستراتفورد الأمريكية، الهند/ جمعية المترجمين واللغويين المصريين مع عضوية شرف في حفل تمّ برعاية الدكتور حسام الدين مصطفى رئيس الجمعية/ اتّحاد الأدباء الدولي، أمريكا/ تكريم وعضوية شرف من النادي الأهلي، البحرين/ مؤسسة المثقف العربي، سيدني - أستراليا/ متحف الكلمة في إسبانيا) على فوز قصة قصيرة ضمن ٢٠ مشاركة فائزة من أصل ٣٥٠٠٠ مشارك من حول العالم/ اتّحاد الكتاب المصري شعبة الطفل، الإسكندرية/ مجلس محافظة بابل/ اتّحاد الأدباء الشعبيين العرب/ اتّحاد الشعراء الشعبيين العراق/ اتّحاد الشعراء الشعبيين، البصرة، الديوانية، العراق/ اتّحاد الموسيقيين، بابل، العراق/ المنتدى الثقافي، لندن/ رابطة الأدباء العرب، العراق/ البيت الثقافي، بابل/ المركز الثقافي العراقي، لندن.□

إضافة إلى تكريمات من مؤسسات متعددة عالمية وعربية وعراقية.

(تكريمات أخرى):□

- ❖ - نالت لقب سفيرة النوايا الحسنة من الأكاديمية العالمية للسلام وممثل الأكاديمية في لندن ٢٠٢٠.□
- ❖ - أبرز الشخصيات الثقافية ودعاة السلام لعام ٢٠١٩، جامعة الأبجدية الدولية للثقافة والسلام.□
- ❖ - أصبحت كأفضل الشخصيات الإبداعية المطورة في العالم لعام ٢٠١٩ من الجهات التالية:□

أكاديمية النيل للعلوم الحديثة والتنمية البشرية والبحث العلمي/ ائتلاف من أجل مصر (الرقي بالوطن والمواطنين) / رابطة إبداع العالم العربي والمهجر (باريس- فرنسا) / المركز الدولي للترجمة والتدريبات (التابع للأمم المتحدة).□

❖ – أفضل الشخصيات الإنسانية لرؤية منهجية المرأة العربية لعام ٢٠١٩ من الأكاديمية الدولية للدراسات والعلوم الإنسانية، بالتعاون مع الدولية لريادة الأعمال ودعم المرأة، مؤتمر منهجية المرأة في بناء الوطن والأوطان.

❖ – نالت جائزة أميرة الإبداع العالمي من المؤسسة الدولية للسلام والمساواة في كندا ٢٠١٩.

❖ – تمّ اختيارها بمنصب فارسة السلام الإنساني من المجلس الأكاديمي العالمي للسلام ٢٠١٩.

❖ – تمّ تكريمها كأفضل مائة شخصية مؤثرة على مستوى الشرق الأوسط في الأدب العربي من اتّحاد منظمات الشرق الأوسط للحقوق والحريات، مصر ٢٠١٨.

❖ – سفير الجليل للسلام العالمي في المملكة المتحدة، لندن. ٢٠١٩.

❖ – سفيرة السلام من منظمة الفرات للسلام العالمي. ٢٠١٩.

❖ – تمّ اختيارها كأفضل الشخصيات المؤثرة على مستوى الوطن العربي لعام ٢٠١٨. من أسرة صناع التغيير والتطوير والتدريب.

❖ – نالت جائزة البحث العلمي من الأكاديمي العالمية للسلام. ٢٠١٨.

❖– مفوضة الاتّحاد الدولي للأدباء والشعراء العرب، ٢٠١٨.

❖ – لقبت بـ: (سيدة الأرض) والشخصية الثقافية لعام ٢٠١٧ من الكلية العالمية لتعزيز الصداقة بين الشعوب.

❖ – سفيرة الثقافة العربية والعالمية للمحبة والسلام بتشريف من الكلية العالمية للسلام. ٢٠٢٠.

❖ – سفيرة النوايا الحسنة والسلام بين الشعوب من منظمات الشرق الأوسط للحقوق والحريات. ٢٠١٩.

❖ – سفيرة أكاديمية للثقافة العربية في العالم من مركز الحرف للدراسات العربية في جامعة ستراتفورد الأمريكية، البيت الثقافي العربي في الهند. ٢٠١٧.



❖ – سفيرة أكاديمية للسرد العربي من مركز الحرف للثقافة العربية في جامعة ستراتفورد الأمريكية. البيت لثقافي العربي في الهند ٢٠١٧.□

❖ – مستشار رابطة إبداع العالم العربي والمهجر في المملكة المتحدة. ٢٠١٨.□

❖ – عضو في رابطة مصطفى جمال الدين الأدبية. ٢٠١٩.

(اعتماد تدريس):

❖–تم اعتماد جميع الأعمال السردية والشعرية في الأكاديمية الليبية للدراسات العليا، طرابلس/جنزور،بإشراف الأستاذة الدكتورة هدى العبيدي،٢٠٢٢ .

❖ – تمّ اعتماد روايتها (حاموت) المترجمة إلى اللغة الإنجليزية بجامعة، إفري / وجامعة سانكانتا، وجامعة السوربون بباريس. بإشراف الأستاذة الدكتورة أميرة عبد العزيز. ٢٠١٩.□

❖ – تمّ اعتماد سيرتها الذاتية والقصص القصيرة جداً
(أغلال أخرى) كموضوع كامل في درس الترجمة الأدبية للمرحلة الرابعة قسم اللغة الألمانيّة كلية اللغات جامعة بغداد، بإشراف الأستاذ الدكتور علي عبد المجيد الزبيدي. ٢٠٢٠.□

❖ – تمّ اعتماد القصص (في غياب الجواب) نموذجاً في جامعة (هومبولت أونيفرزيتيت تسو) برلين في ألمانيا كلية الفلسفة قسم الدراسات الاستشراقية المقارنة، مقارنة بين قصص الكاتبة والشاعرة "وفاء عبد الرزاق" والكاتب الألماني "انغوشولتسه" وتأثير أسلوبهما على المترجم، بإشراف الأستاذ الدكتور علي عبد المجيد الزبيدي، ٢٠١٩.□

❖ – تمّ تدريس قصصها (في غياب الجواب) في (الأدب المقارن) مع الكاتب الألماني "انغوشولتسه" وفي علم اللغة المقارن (اللغة والأسلوب) في جامعة بغداد، كلية اللغات، قسم اللغة الألمانيّة، بإشراف الدكتور علي عبد المجيد الزبيدي. ٢٠١٩.□

❖ – اعتماد ديوان (من مذكرات طفل الحرب) بعد ترجمته إلى اللغة الفرنسية "دار لارمتان" فرنسا في مشروعها السنوي "من القارات الخمس" على أن يمثل قارة آسيا تحت إشراف البروفيسور "فيليب تانسولان" ٢٠٠٩.□

❖ – دُرست أعمالها الشعرية في الجامعة الإسلامية العالمية إسلام أباد، باكستان ٢٠١٩.□

❖ – تمّ اعتماد روايتها (رقصة الجديلة والنهر) مقرراً لبحوث الدراسات العليا جامعة القادسية، العراق، ٢٠١٩.□

❖ – تمّ تدريس رواياتها في جامعة بوشهر مدينة بوشهر بإشراف الدكتور علي خضري، ٢٠١٩.□

❖ – تمّ تدريس أشعارها في جامعة الخوارزمي طهران، إيران، في الأدب المقارن بإشراف الدكتور" مرتضى زارع. ٢٠١٨.□

❖ – تمّ اختيار أشعارها في الأدب المقارن إيران جامعة بيام نور، ٢٠١٨.□

❖ – تمّ اختيار ديوانها (مدخل إلى الضوء) ضمن المناهج الدراسية لكلية الآداب، جامعة ابن زهر، المغرب من قبل الدكتور عبد السلام فزازي بعد تقديمه للديوان ٢٠١٠.□

(كتب صادرة عن منجزها):□

❖ – تناول منجزها الأدبي الكثير من النقاد عبر دراسات وقراءات نقدية منشورة في مختلف الصحف والمجلات الورقية والإلكترونية، كان آخرها الكتب التالية:□

- (المتخيل التعبيري) للدكتور نادر عبد الخالق، مصر. □
- كتاب (فنتازيا النصّ) للدكتور "وليد جاسم الزبيدي، العراق.□
- (الرقص على أوتار الألفاظ) "لعلوان السلمان"، العراق. □
- كتاب تكريم بعنوان (وفاء عبد الرزاق أفق بين التكثيف والتجريب) لمؤسسة المثقف، أستراليا.□

- في السرد البصري (رؤي وتطبيق) للكاتب علوان السلمان، العراق.
- (تنوع التشكيل وفاعلية الخطاب) للدكتورة "إخلاص محمود عبد الله" العراق.
- (التشكيل الفضائي في الرواية العربية، رواية رقصة الجديلة والنهر) نموذجاً للدكتور "زين زكريا الشيخ". الهيئة العامة للكتاب، مصر.
- النظريات النقدية الحديثة، مناهج ما بعد الحداثة، / ولعبة النردّ، الدكتور "محمود خليف الحياني"، العراق.
- دراسات في القصة القصيرة جداً، شعرية السرد وعتبات العنوان) للدكتور "محمّد عويد الساير". العراق.
- القصيدة وجسدها البنائي، الدكتور "محمّد عويد الساير"، العراق.
- أبواب وفاء عبد الرزاق ودلالاتها، دراسة في عنونة القصيدة الشعرية ووسائل تشكيل الخطاب الشعري) في ديوان (البيت يمشي حافياً)، للدكتور "محمّد عويد الساير،" العراق.
- أثر المفارقة في رسم الصورة الشعرية بين عنوان القصيدة وجسدها البنائي)، في ديوان (لا ترثى قامات الكريستال)، للدكتور "محمّد عويد الساير"، العراق.
- (التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣) للدكتور "سعيد حميد كاظم"، العراق.
- العلاقة بين النصّ المرئي والنصّ المكتوب الشعر والصورة الفوتوغرافية (ديوان أدخل جسدي أدخلُكم / صورة وقصيدة "أ. د. إسماعيل خلباص وهديل علي كاظم" جامعة واسط، العراق.

- أنماط الشخصيات في رواية دولة شين الدكتور عبد الرحمن مرضي جامعة بغداد / العراق.
- بناء الشخصية الروائية في رواية رقصة الجديلة والنهر الدكتور "عدنان محمّد" جامعة القادسية، العراق.
- كتاب من لغة الظلّ إلى ضوء الشعر، سياقات زجلية / للكاتب "محمّد رمسيس"،

المغرب مع مبدعين مغاربة وعرب تناول نصوصي الشعبية.

- الأدب النسوي المعاصر، الأديب والشاعر "محمّد خالد النبالي" الأردن.
- التجريب في روايات وفاء عبد الرزاق، الدكتور عباس أرشد يوسف، العراق.
- /كتاب عن رواية حاموت د وليد جاسم الزبيدي تغريدات نخلة النقدية، العراق.
- كتاب دراسة وتحليل شعر وفاء عبد الرزاق، الباحثة خديجة موسوي، إيران.
- الدكتور حيدر الأسدي في، (البصرة أيقونة الجمال السرمدي)،فاعلية اللون في نصوص الشاعرة" وفاء عبد الرزاق"(اتصال السرد والشعر).
- (تجميل الذات.. تعرية الآخر) في نصوص الشاعرة وفاء عبد الرزاق، العراق البصرة / العراق.
- في السرد النسوي الأديب علوان السلمان / المرأة قطب الشعر، علوان السلمان العراق.
- قراءات انطباعية في دفاتر الضوء، بين الشعر الشعبي وتجليات الوفاء، الإبداع في قصيدة الشاعرة وفاء عبد الرزاق، الأديب" رجب الشيخ" العراق.

❖ صدر لها – ٥٦- كتاباً في الشعر بشقيه الفصيح والشعبي، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، والقصة الشعرية، والرواية والكتب المترجمة.□

❖ نالت العديد من الجوائز العربية والعالمية.□

❖ شاركت في مهرجانات عراقية وعربية وعالمية.□

(نالت أعمالها الشعرية والقصصية والروائية، دراسات جامعية، وأطاريح ماجستير ودكتوراه، ودكتوراه دولة، وبحوث ترقية للأستاذية، والبكلوريوس.)□

(أجيزت عن أعمالها – 103 أُطروحة عراقية وعربية وعالمية.□

❖ – ١٣٧ – أُطروحة لم تجز بعد بين الدكتوراه والماجستير، والليسانس في (الجامعات العراقية والعربية والعالمية).

مستويات دراسة أعمالها:□

- الدكتوراه، دكتوراه دولة، درجة الأستاذية، وأستاذ مساعد، ماجستير، بكالوريوس /ملاحظة مهمة: في أغلب الجامعات المذكورة، تخرج الباحثون فيها بأُطروحات مختلفة، دكتوراه، ماجستير، أستاذية، أستاذ مساعد، ليسانس، ولعدة مرات. في موا ضيع متنوعة بين الشعر والقصة والرواية. وذلك في 51 جامعة حول العالم.

(الجامعات التي تخرج باحثوها بأعمالها الشعرية والسردية)□

أ – (الجامعات العربية):□

١ – جامعة تبسة الجزائر. الشعر، القصص، الروايات.□

٢ – جامعة بن زهر أغادير، المغرب. الشعر، الرواية.□

٣ – جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي، الجزائر. القصص والروايات.□

٤ – جامعة محمّد الشريف مساعدية، الجزائر. الروايات.□

٥ – الجامعة الهاشمية، الأردن. الروايات.□

٦ – جامعة الحديدة، اليمن. القصص.□

٧ – جامعة السويس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الشعر.□

٨ – جامعة الإسكندرية، قصص. ماجستير/رواية (آن) دكتوراه.□

٩ – جامعة المنيا، مصر روايات. ماجستير.□

١٠ – جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، روايات.

١١– جامعة قالمة□ ٨ ماي/١٩٤٥ الجزائر. رواية.

١٢–الأكاديمية الليبية للدراسات العليا طرابلس،جنزور.

– (الجامعات الأجنبية):□

١ – جامعة إفري، سانكانتا، السوربون، باريس، رواية حاموت باللغة الإنجليزية.□

٢ – جامعة (هومبولت أونيفرزيتيت تسو) برلين في ألمانيا كلية الفلسفة قسم الدراسات الاستشراقية المقارنة، القصص.□

٣ – جامعة جواهر لال نهرو، الروايات.□

٤ – جامعة دلهي الروايات.□

٥ – جامعة إسلام آباد، باكستان، شعر، قصص.□

٦ – جامعة الخوارزمي، تدريس أشعار في الأدب المقارن. الدكتور "مرتضى زارع".□

٧ – جامعة أصفهان، مدينة أصفهان، إيران، روايات.□

٨ – جامعة بوشهر، إيران، تدريس الروايات. وبحث، الدكتور "علي خضري".□

٩ – جامعة خليج فارس، إيران، روايات. شعر.□

١٠ – جامعة بيام نور إيران، روايات.□

١١ – جامعة لرستان، محافظة لرستان إيران، شعر، روايات.□

١٢ – جامعة رازي، إيران، قصص.□

١٣ – جامعة لرستان، روايات.□

١٤ – جامعة لرستان مدينة خرم آباد، الشعر.□

١٥ – جامعة (إيلام) مدينة إيلام، إيران، شعر.□

١٦ – جامعة بيام نور، مدينة بوشهر، الأدب المقارن.□

١٧ – جامعة طهران، شعر.

١٨–جامعة كاليكوت الهند، الروايات.

١٩–جامعة غور بنغا من بنغال الغربية، القصص.

٢٠–جامعة دانشكاه أديان ومذاهب،الشعر. إيران.

٢١–جامعة كاليكوت، الهند، الروايات.

□

ج – (الجامعات العراقية):□

١ – جامعة بغداد، شعر، قصص، ترجمة.□

٢ – جامعة واسط، الشعر.□

٣ – جامعة تكريت، قصص، روايات.□

٤ – جامعة الموصل، الروايات.□

٥ – جامعة بابل، روايات، قصص، شعر.□

٦ – جامعة القادسية، روايات.□

٧ – جامعة ذي قار، شعر، قصص.□

٨ – جامعة سومر، الروايات.□

٩ – جامعة الكوفة، الروايات.□

١٠ – جامعة الأنبار، روايات.□

١١ – جامعة ديالى، شعر.□

١٢ – جامعة كركوك، الروايات، والشعر.□

١٣ – جامعة كربلاء، روايات.□

١٤ – الجامعة المستنصرية، شعر.□

١٥ – الجامعة العراقية، روايات.□

١٦ – جامعة كردستان، الروايات.□

١٧ – كلية التربية للعلوم الإنسانية / ابن رشد / رواية.□

١٨ – جامعة المنصورة، الشعر.□

١٩–جامعة البصرة كلية التربية–القرنة، الروايات ليسانس ٢٠٢٢.□

(الترجمات لبعض الأشعار):□

١ – الإنجليزي، الفارسيّة، الفرنسية، الإسبانية، الإيطالية، والتركية، الكوردية، الألمانيّة، الصربية، الأردية، الأمازيغية.□

٢ – ترجمت بعض أعمالها الشعرية إلى اللغة الفرنسية في موسوعة السلام العالمي للإبداع.□

٣ – ترجمت بعض نصوص (من مذكرات طفل الحرب) إلى اللغة التركية ضمن موسوعة السلام للطفل.

□

(أعمال مترجمة صادرة):□

١ – رقصة الجديلة والنهر – اللغة الإنجليزية – دار أفاتار مصر، ٢٠١٩.□

٢ – حاموت – اللغة الانجليزية – دار أفاتار مصر ٢٠١٩.

(ترجم ديوان من مذكرات طفل الحرب) إلى:□

أ – اللغة الإنجليزية، دار صافي أمريكا ٢٠١٦.□

ب – اللغة الفرنسية دار لارمتان فرنسا ٢٠٠٩.□

ج – اللغة الإسبانية مطبعة انفو – برانت، المغرب. ٢٠١٠.□

د – اللغة الإيطالية، دار EDIZIONI ARIANNA 2016.□

هـ – اللغة الفارسيّة، دار هرمنوتيك ٢٠١٢.□

ترجمات قصصية:□

١- المجموعة القصصية امرأة بزي جسد-اللغة الانجليزية-دار أفتار، مصر،٢٠٢٢م.

٢- المجموعة القصصية امرأة بزي جسد، إلى -اللغة الفرنسية -مطبعة أنورانت، المغرب ٢٠١٠.

تنويه:

(ترجمات أخرى صادرة عن الأعمال بواسطة مترجميها)

١- رواية "عشر صلوات للجسد"، الى - اللغة الكردية- ترجمة الشاعر والأديب لقمان منصور،٢٠٢٢.

٢-رواية "رقصة الجديلة" والنهر إلى - اللغة الأمازيغية-ترجمة الشاعر والأديب مازيغ يادر ٢٠٢٢.

٣- قصص متنوعة إلى -اللغة المليالمية- إحدى اللغات الهندية كاليكوت" كيرال الهند،ترجمة الدكتورعبدالمجيد ابراهيم،٢٠٢١.

٤-المجموعة القصصية "المتحولون" إلى اللغة المليالمية - إحدى اللغات الهندية كاليكوت" كيرال الهند، ترجمة الدكتورعبد المجيد ابراهيم،٢٠٢٢.

٥-رقصة الجديلة والنهر - اللغة الكردية-ترجمة الأديبة روناك شواني، 2019.

(ترجمات لم تُطبع بعد):

١ - الدواوين الشعرية (أشك حتّى... / صمغ أسود / أدخل جسدي أدخلكم / مدخل إلى الضوء) إلى اللغة الفارسيّة ترجمة الدكتور "عيسى الدمني" إيران.

٢ - رواية رقصة الجديلة والنهر إلى اللغة الفارسيّة، ترجمة الأستاذ "عبد العزيز حمادي".

٣ - ديوان لا تُرثى قاماتُ الكريستال إلى اللغة الإنجليزية، ترجمة رضوان الناجي.

٤ – المجموعة القصصية المتحولون إلى اللغة الفارسيّة ترجمة د. رسول بلاوي.

٥ – رواية آن إلى اللغة الفارسيّة، ترجمة دكتور صادق حسن.

٦- رواية عشر صلوات إلى الجسد، اللغة الأردية.

٧-كل الاعمال الشعرية والقصصية والروائية إلى اللغة الصينية.

٨-كل الأعمال إلى اللغة الأردية.

سيمياء الشخصية والجسد قراءة في رواية تشرين لوفاء عبد الرزاق

أ.د. أحمد علي إبراهيم الفلاحي *

ممكن أن نعُد الجنس الروائي من أكثر الأجناس الأدبية تواشجًا مع الواقع المعاش حين يشدو بأوجاع المجتمع وتصويره بتقنيات متعددة فيكون صورة أخرى من عالمنا المعاش مُجسداً على الورق، ونجد أنَّ المنجز الروائي النسوي في العراق قد عاش الواقع العراقي ولاسيما في روايات وفاء عبد الرزاق التي هاجرت بجسدها منذ زمن طويل لكننا نجدها مواكبةً للأحداث السياسية والاجتماعية داخل العراق، وهنا نلمس وعي الكاتبة في تلمّس دورها القيادي والنهضوي لأنَّها جزء من هذا المجتمع الذي يمس جُل كيانها، ذلك أنّ الأدب النسوي هو من (خصائص المرأة البيولوجية وربما الاجتماعية والثقافية، وما يتعلق بها جسداً وحاجات)[١] إذ نلمس تعدد الرؤى النقدية في كتابات وفاء عبد الرزاق ولاسيما رواية تشرين فنجد الكاتبة تدرِك أنَّه (بات لزامًا على الأدب الذي تكتبه المرأة أن يكون معنيا بطرح قضاياها ورؤاها، وسبل استرداد إنسانيتها على أساس الجندر وليس على أساس النوع البيولوجي، وأن يكون مناهضاً للثقافة الذكورية)[٢].

تشرين ورواية تشرين عنوان أدبي ورمزي واضح المعالم عند العراقيين وربما غير العراقيين إذ يكتفي بنفسه على اشتمال المعنى وتكثيفهِ في إغراق النص بالإثارة والتشويق ويمنح القارئ القدرة والمشاركة في إنتاج المعنى لما يحمل من بنية دلالية مختصرة ومحددة وواضحة في حمل الوظيفة الأيديولوجية والوصفية والإغرائية فضلاً عن الوظيفة التعينية التي تُعدّ من أهم مهام العنوان

* جامعة الفلوجة - العراق

الذي يمثل (بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها، فالعنوان لهذه الكينونة بنية افتقار يغتني بما يتصل به من قصة ورواية وقصيدة ويؤلف معها وحدة على المستوى الدلالي)(٣)، فالعنوان هنا ركيزة أساسية من ركائز الإبداع ومنجزاً إبداعيا مهمًا في توجيه عقل المتلقي نحو حدث يطفح كل ما في خياله وانفعالاته للتأثر به.

الرواية في حقيقتها نقد اجتماعي ووصف لكل ما طرأ من سلوكيات غريبة في مجتمعنا وكأنّها جعلت من تشرين ومظاهرات تشرين وعاءً تسكب فيه كل ما تكتنزه بداخلها من أوجاع خلقتها سلوكيات غريبة لمتسيّدين أتى بهم القدر في المكان الخطأ، فكانت أشبه بالدراسة الاجتماعية لطبيعة الشعب في حقبه المختلفة ولاسيما في تحديد الظواهر السلبية وسط عباءة دينية. وهنا اضطلع الاستشراف الاستدلالي عن طريق التبوء بـ (الوظيفة السردية التي ينهض بها الاستشراف وهي التمهيد لما سيستقبل من الأحداث والواقع وإعداد القارئ لتقبلها كما لو كانت أمرا ثابتًا ولا مناص منه) (٤)

فأشارت إلى سلوكيات المتطفلين في الزيارات الدينية وخفاياها بمنظار عجيب وكأنها تعيش في وسط تلك الحالات التي وصفتها، فهي ناقدة اجتماعية أكثر من كونها كاتبة روائية في رواياتها هذه. فهي تشبه الجاحظ في أسلوبه الاستطرادي لدفع سأمة القارئ حين تُثريه وتمده بوافر من الأحداث التي تعكس واقعًا معينًا وفي الوقت نفسه تُعبر عن نقدها لتلك السلوكيات ثم تعود للحديث عن يوميات مظاهرات تشرين، وتشبه كذلك ابن خلدون في بعض محاور مقدمته، ولا تبتعد كثيراً عن جواد علي في رؤياه لطبيعة المجتمع العراقي

وهي تجسّد نقدها لسلبيات كبيرة عن طريق حوار يجري على ألسنة شخصيات الرواية، وهذا الحوار يأتي متناغمًا مع القدرات الذهنية والفكرية للشخصية الموظّفة في الرواية، ليأتي النقد على لسان شخصيات المجتمع كافة

بحسب تعدد رؤياهم ، نحو الحوار النقدي الذي يدور في خيمة المُسعفين بين الطبيب ورئيس المرضين ، حين يرد رئيس المرضين على حديث الطبيب بقوله: (الشعب فقد ثقته فقد كان الوضع فوق طاقته صبر منذ عام ٢٠٠٣ إلى الآن والنتيجة تردي التعليم الذي هو أساس بناء مستقبل الجيل الجديد تردي في كل مؤسسات الدولة والأخطر القضاء، إذا كان القاضي مرتشياً يرى الحق ويحكم جوراً فإلى من يلجأ المظلوم؟ لا أدري ماذا حل بالعراقيين هؤلاء ليسوا أهلنا في السابق أية ثقافية اجتماعية حلت علينا؟

رد عليه آخر بألم:

بطالة من خريجي الشهادات العليا إلى أبسط عامل وتسأل ماذا حل بنا؟ (٥).

هنا يتدخل الطبيب بالحوار ويعقّب قائلاً: (لا تكفي التضحية بشبابنا ولا تفي بالغرض ثورة عارمة غير ممنهجة إنّ ما طرحوه جميل جداً وهذا أبسط حق لهم لكن يجب أن يضعوا لهم برنامجاً لتحديد أهدافهم وطرح أوليات أكثر شمولية اقتصاديًا، أمنيًا، ثقافيًا، سياسيًا، تعليميًا، فكريًا، زراعيًا، صناعيًا وعليه نقوم بنهضة البلد) (٦)

هنا العقل الحر هو الذي يتحدث وكأنها تريد أن تقول لنا إنّ فئات الشعب كلها تشارك في هذه الثورة كلها تشعر بأوجاعها ولكل فئة جروح لا تشفى إلا بتحقق أهداف الثورة.

والرواية تنطوي تحت عباءة التدوين التاريخي لمرحلة مهمة في تاريخ العراق، فالسرد والحوار فيها حتى تنامي الأحداث كلها تحكي واقعًا معاشًا بتفصيلاته لذلك يمكن عدها ضمن التوثيق الواقعي للسلوك المجتمعي والسياسي في العراق في حقبة مهمة من تاريخه الحديث.

وفي الرواية تجسيد لفلسفة الحب ومعانيه الضائعة عند الرجال، حين صار الحب يتمثّل لديهم في النزوات فتظهر جل فلسفتها لتقول (إنها حيوانية

الجسد والحب بريء من الحيونة) (٧) وفي الوقت نفسه هي تكشف النقاب عن الوجه الحسن للمجتمع، امرأة تعمل أمينة مكتبة تزيّن قاعة في المطعم التركي (قلعة الأبطال)، إذ إنّ (المكان في الرواية هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي وحاجته) (٨). لكنه جاء هنا مستلا من الواقع المعاش، إذ إنّ غاية الوصف المكاني هنا هي إقناع القارئ بواقعية الرواية وليس وصفاً لأجل الوصف لأنّه يمثل (أحد آليات السرد القصصي المهمة، فإنّ الاستهلال الوصفي غالبًا ما يأتي لتعزيز حضور هذه الآلية ويضفي قدرًا عاليا من تطوير المكان والشخصية في الرواية) (٩).

كتب اشترتها أمينة المكتبة من أموالها ليقتسم المتظاهرون أوقاتهم بين التظاهر الذي تصدح فيه الأصوات والقراءة التي فيها المتعة والفائدة والتسلية فضلاً عن تزيين جدران المطعم وأسيجة جسر الجمهورية باللوحات الفنية الجميلة، ولم تنس تلك الشابات الجميلات اللواتي رحن كل صباح ينظفن الجسر والمطعم والساحة والشوارع لتقول هذه الروح العراقية الأصيلة تتمثل في عنفوان هؤلاء الشباب وليس عند أولئك الرعناء الذين باعوا شرفهم والوطن بملذاتهم

في الرواية نقد سياسي عام، نقد لكل الحقب هي حين تتحدث عن سُعده وحبيبها وعن التوك تيك حين يحمل جرحى الثورة، تشم في رائحة حديثها نقدًا لسياسات قديمة وسياسات معاصرة، شاب ذُبحت أحلامه في زمان مضى واليوم تُذبح روحه في زمنه هذا، وشيخ يسكن (الخيمة) في الساحة شارفت سنوات عمره على الرحيل وبح صوته من المظاهرات الطلابية قبل عشرات السنين في حقب مضت وما زال يحلم مع الشباب والصبية، فتتعانق الأحلام، أحلام صبيّة شاخت وأحلام ما زالت وردة حمراء طرية، وفي زخم عناقها تُجرح وربما تموت فيحملها سائق التوك تيك، شاب صغير ينقلها لمشفى علّها تعيد له حلم تاه منه حين وجد نفسه في زحمة أسواق الشورجة وحافظ القاضي يلتقط رزقه المحدود

الذي لا يكاد يروي رمق عيالٍ ينتظرون منه عشاء يومهم. لقد وسم الزمن الطبيعي في ذوات أبطال تشرين وسمًا ظاهرًا وبان أثره في سلوكهم بل صار عنصراً فاعلا في بناء الحدث، إذ (لكل زمان أحداثه وظروفه الاقتصادية والسياسية والثقافية ولكل مكان ميزاته الإقليمية والجغرافية، وتلك هي مؤثرات الأدب بل قوانينه التي تطبع الأدباء بطوابعها الدقيقة) (١٠)

الكاتبة ذكية جداً وواعية لما تقول فهي تجسّد هنا واقعًا حياتيًا مُعاشًا لكنها تصيغه بطريقتها، لذلك نجدها تعيش الأوجاع هنا بكل تفصيلاتها الدقيقة فكل حادثة هي نقد ووصف لحالة واقعية.

حرق الدور والمذنب البريء هو التماس الكهربائي حاضر في سردها، نقل الجرحى من الساحة لمكان مجهول هو الآخر يحضر، العنف الأمريكي وأثره في طبيعة الشعب يؤثر بثقله في الرواية، حضور أثر دول الجوار الذي يزكم الأنوف كان جزءًا مهمًا من السرد والحدث

سُعدة وقصة عشقها وما كان يدور في تلك القصة من لقاءات فضلاً عن الفكر الشيوعي كل هذا يعكس واقع حقبة من الزمن أرادت الكاتبة أن تنقل واقعها للمتلقِي لرؤية معينة، لاسيما حين يستذكر في زمن غير زمنه، فالبطل يعود إلى المكان.. مكان حبيبته، لمكانة المكان في نفسه إذ إن الانتماء له (وجود معنوي ووجود نفسي، أي قيم مجردة ومفاهيم ذاتية ووشائج داخلية تتبلور داخل وجدان المرء وتعمل من ثَمَّ على وصل الأسباب بين الفرد ومجتمعه) (١١)

سيتذكر سُعدة ويقول اشتقت لشفتيها المُكتنزتين شهوة وحُمرة كم كانت شهية قبلتها الأولى ، تلك القبلة الخجلى الذي ما زال يستذكرها مع حياء ذاك العمر في الستة عشر عامًا، من خلال التحليل الدقيق والوصف للأحداث ومشاعر الرجل تجاه المرأة وما الذي يثيره منها يبدو أنّ الكاتبة تدرك تماماً ما يثير الرجل وكيف يفكر وتفهم الرجل العراقي في حِقبة كافة حين تصف علاقة حبيبين في زمن مضى كأنك تشعر أن الكاتبة عاشت ذاك الزمن

وهذا يعني أن الكاتبة تدرس بعناية شخصياتها وأثر المكان والزمان فيها فضلاً عن طبيعة الرجل أو المرأة في كل زمن وفي كل بلد، ففي الرواية ظلت الكثير من الشخصيات متمثلة بجذورها القروية إذ إن المكان (يحدد تصورات معينة عن ساكنيه)(١٢)

أما الشباب اليوم في ثورتهم فهي تعي تماماً متطلباتهم وتعرف حرمانهم وتعرف أحلامهم وتعرف كيف يفكرون وتدرك أنّ القيد الذي كان يقيد معصمهم انكسر لا يمكن أن يعود من جديد

هكذا وجدتُ الكاتبة في تحليل شخصياتها بل في وصف رغباتهم ووصف عنفوانهم، أما دانيال اليهودي ومغالاة الكاتبة في تنكره للعمل بزي فلاح عند تاجر كبير وإقحامها لقصة العائلة الهندية التي راح يستقبلها دانيال بعربات من البصرة ثم غرام ابنته به واكتواء قلبها بأسئلة حيرى، لأنّ عشيقها خادم عند والد خطيبها التاجر.

وكأني هنا صرت أقرأ في قصص ألف ليلة وليلة أو روايات صدأ أثرها منذ زمن وما عاد الوجدان العربي يتفاعل معها (١٣) فلستُ – لغاية الآن - أفهم لماذا هذا الإقحام؟

لغة الكاتبة قد تبدو بسيطة وتحاكي عامة الناس لكنها تخفي بسرّها فلسفة عميقة جداً ورؤية ناصعة، وأحلاماً مهشّمة وكأنّ رائحة دماء شهداء تشرين تفوح منها.

لغة تحاكي عقول البسطاء الحالمين وفلسفة تُسائل المثقفين وربما تعاتب رجالات السلطة وأهل الفكر وتقول إلى أين؟ ندرك هذا في أول صفحات الرواية عن طريق حوار النزيل الجديد والرد عليه: هل هناك شخص لم يتعرض إلى إحباط؟ وأنت قوي إذا خرجت منها منتصراً.

هي رواية متعددة المعاني والرؤى وتقرأ على حسب ثقافة المتلقي وسعة إدراكه، أي أنها تبوح بدلالاتها على حسب ما يدركه المتلقي، أفق الانفتاح جعل الكاتبة

تبالغ كثيرًا في وصف المغامرات الجنسية مع وصف دقيق جدًا لكل ما يحيط بهذه العلاقة عند الرجل أو المرأة كما لم تنس المبالغة في بيان العلاقات الجنسية غير الشرعية وصفًا دقيقًا ينم عن رغبة الكاتبة في كمح جماح المنع المسبق والمحذورات الثلاث المتمثلة في الدين والسياسة والجنس وكأن الممنوع كله صُبّ في هذه الرواية، فكان الجنس والمغامرات الجنسية المنحرفة وحتى الشاذة هي الغالبة على النص سواء عند المحبين أو الشباب المتظاهرين والمندسين، وكذلك عند رجالات الشرطة ورجالات الدولة حتى كادت تصبح لغة الجسد هي الغالبة في الحوار وذروة الحدث، وكأنّ القارئ يلمس شذوذ أو علاقات محرمة تسود في المجتمع. فالرواية هي عبارة عن نقد اجتماعي وسياسي فتلك السلبيات كأنها كانت تطفو على ذهن الباحثة فتاهت وسطها الكثير من المبادئ المتوارثة والتي جسدها الشباب في مظاهراتهم.

الرواية لا تحاكي الواقع ولا تجسد الحدث فحسب بل فيها إثارة وتجسيد لكل مشاعر الوجع للأمهات الثكلى اللواتي راحت قلوبهن تتحرق ألمًا وحزنًا بين موت أحلام أولادهن والخوف من موتهم فوق جثث تلك الأحلام، وهذا كله يتجسد في قصة الشاب الذي فارق الحياة متأثرًا بجراحه ولا يحمل أي هوية تثبت أسمه ومن هو وفي زحمة انشغالهم بالبحث في جيوبه عن شيء يدل عليه يرن هاتفه حيث تتصل أمه لتطفئ نار قلبها المحترق. هنا وجع النار كيف سيضرمونها من جديد بموت ثالث هو حلم تلك الأم في ابنها منذ يوم مهده لغاية حرقتها وقت اتصالها هذا.

وللأسف الكاتبة حين كانت تشير إلى جموع طلبة الكليات وصيحاتهم أشارت إلى هتاف واحد هو (الشعب يريد إسقاط النظام) فقط، وكأنها تناست هتافات صارت أناشيد تغنّى وأشعارًا شعبية بصور ودلالات مشبعة بالمعاني حتى صار يرددها غالبية الناس بل تم طبعها في كتاب وكتب أناشيد الثورة وأشعارها، ولو عمدت الكاتبة إلى توظيف بعضها هنا لأغنت الرواية

كثيرًا، لأنها تحمل حسًا ووجعًا ودلالات عديدة فضلاً عن الاختيار الدقيق للمفردات والأوزان التي صارت أهازيج تُغنّى بقافية موحدة وإيقاع شجي ووزن شعري منضبط على الرغم من أنها غارقة في شعبيتها.

ونلمس التفاته ذكية ومعبرة من الكاتبة حين رصدت موقفاً يؤطّر لأصالة عراقية لن تموت على الرغم من المآسي التي عصفت بهذا الشعب والمحن ومحاولات التفرقة والقتل. فالروح العراقية التي اعتادت التعاون والمحبة والسلام والتكاتف وما زالت. حين تركّز على الأطفال بائعي الحلوى بالمجان وطبخ الأكل وتوزيعه مجانًا ليس للمتظاهرين فقط بل للمارة جميعاً، شخصياً أنا أكلت منه في ساحة التحرير وكذلك أبطال (التوك تيك) الذين يخدمون المتظاهرين والمارة مجانًا ، طبعًا كل هؤلاء فقراء الحال وما يوزعونه هو كان قوتهم ومصدر رزقهم اليومي ، فهذا يعني إشارة خفية لسجية عراقية لن تموت أي أن الحب والتعاون والألفة بين العراقيين هي سجية متوارثة في الدماء وليست طباعًا أو أعرافًا تتعلمها الأجيال بدليل أنّ هؤلاء الصبية والمتظاهرين وأغلبهم ولد أو نشأ بعد سنوات الاحتلال كبُر على مبادئ الدم والقتل والسلب ومظاهر الاحتلال والعنف والكراهية لكن هنا في ساحة التحرير كل هذا الطارئ مات واندفن وبرز جليًا الطبع العراقي السمح فكان هو المتسّيد.

قصة دانيال وفرقد هي أحلام أخرى، حين يحمل دانيال فرقد على ظهره، ويقول له حين يبوح له فرقد باسمه سيسير بك الوقت يا عزيزي أنت فرقدنا القادم.

قالها ولم يكن في الشارع سوى قتل ممنهج والأعلام تؤطر رقاب المتظاهرين وأجسادهم.

ليتلقف دانيال الخبز من النساء اللواتي يهلهلن ويوزعن الخبز لسد رمق المتظاهرين فكان دانيال وفرقد يتلقفون أرغفة من الخبز وسط الدخان الكثيف وأصوات أطلاق النار على جسر الجمهورية، هنا للأسف الكاتبة قالت على الجسر فقط واستطردت بالحديث ولو ذكرت جسر الجمهورية الذي صار

أيقونة المتظاهرين مع المطعم التركي وساحة التحرير لكان للنص دلالات أخرى، فلفظ الدخان على جسر الجمهورية تكفي دلالاته عن الشرح والتعبير لأنه ليس أي جسر ودلالته صارت في تسميته وليس في غايته التي كانت، وحين يُصاب دانيال بقدمه وكذلك فرقد يُصاب وهو يُبصر طفلاً آخر تضرّج بدمائه ميتًا يقول ما هذا وماذا سنسميه في قبره قال له دانيال نسميه فرقدا.

فقال بتلقائية: نعم فرقد مات وفرقد حيّ.

يعني أرادت أن تقول إنّ الثورة لا تموت بموت فرقد بل فرقد حيّ للأبد وستظل الأحلام مدوية مادامت الثورات لا تتوقف، وجل حوارات دانيال الموجعة مع فرقد الطفل وحركات التوك تك والجرحى والقنابل كلها تحاول أن تُعبّر عن نقل شعور واحد هو رفض الواقع بما فيه والسعي لحلم ربما تناقلته أظهُر الأجيال ليحلم هؤلاء الشباب اليوم بحقيقته أو السعي ليكون حقيقة وربما الحلم ليكون حقيقة أمامهم فكانت القنابل الدخانية صدًا منيعًا من تحقيقه ليس الواقع السياسي فحسب بل الواقع الاجتماعي، إذ نلمس في الرواية نقداً لاذعًا للواقع الاجتماعي المعاصر ولاسيما الرفض المتمثل في حديث دانيال عن أثر المخدرات التي باتت شائعة وأثرها في العنف الأسري والذي كان تقريبًا غائبًا عن سلوكيات مجتمعنا بصورة عامة.

هي تنقل بين أوراقها واقعًا ظاهرًا وخفيًا تكتب عما كان باديًا من أوجاع وفساد يزكم الأنوف، وتشير صراحة كذلك إلى دسائس جعلت العقارات بأسعار جنونية طبعا وتشير هي إلى الأسباب والدوافع والخفايا ومن المستفيد من داخل الوطن وكذلك من خارجه ممن تعرّج على بعض مآسي الاحتلال وحِيل المحتل أو رعونيته بسرق مخطوطات بابل وحرق ما بقي منها ما يمثل تاريخ العراق والأمة الإسلامية عبر تاريخها.

هنا نلمس إشارات أنبأتنا بها الكاتبة من أنّ المحتل حين غزا بغداد عمد إلى تحقيق هدفه غير المعلن أولا حين نثر بذور الفرقة في أرض خصبة وفّرها لنفسه وحان حصادها بجملة من الكوارث عصفت بالعراق اليوم.

نقد خفي وجلي كذلك للإسلام السياسي أو للمتأسلم الذي يسرق ويقتل ويزني تحت ستار عباءة وعمامة لا تحمل من البراءة شيئًا.

وفي ثنايا الحديث داخل الغرفة بين دانيال والرجل العجوز الذي أمسى كأنّه حديث عابر ورؤى متبادلة أو تجاذب حديث يشير إلى استرجاع وعودة بالزمن إلى حدث أو أحداث في زمن مضى وهو (كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة)[١٤] إذ أرادت الكاتبة أن تقول لنا رؤيتها للواقع ومسببات هذا الواقع فعادت بنا لزمان ما قبل دخول المحتل لثمانيات القرن الماضي وما فيها من سلوكيات سياسية خاطئة ألقت بضلالها على واقعنا اليوم فصار مرًا, هذا الترابط المتسلسل في صنع الأحداث يشير إلى عمق رؤية الكاتبة في فهم الواقع العراقي فهما جيدًا عميقًا, ذلك أنَّ الزمن الروائي يتكون من زمنين زمن القصة وزمن السرد يربط بينهما وجود محورين, إذ تتضح (العلاقات الزمنية بين المحورين)[١٥] إلا أنّ الزمن هنا صار واحدًا إذ واكب زمن السرد زمن واقعية القصة.

وعلى الرغم من غربتها لعشرات السنين عن بلدها لكن ما تجد في هذه الرواية من مشاعر ومن تحليل وحقائق تشير إلى أن الكاتبة لم تفارق بلدها بل هي تتابع كل ما يحدث بعين بصيرة وقلب متّقد متوجع حتى صار واقعًا عاشته هي وذاقت مرارته.

واقع آخر أشارت له وفاء عبد الرزاق تمثّل في المُسعفين ميس وسامي وعشقهما ثم ممارسة الحب في هذا العشق وافتضاح أمرها بمراقبة طالبة لها والتشهير بهما ومعاقبة سامي من أهل ضحيته ببشاعة ثم هروب ميس لتجد شاحنة كبيرة لنقل النفط كأنها تنتظرها لتدهسها وتحول جسدها إلى أشلاء.

النقد الاجتماعي لا يقف هنا بل نراه متمثلاً في نقد سلوك شاع حين تشير إلى أنّ والد الفتاة هو ما يعمل على سرقة النفط وتهريبه في تلك الشاحنات التي كانت واحدة منهن تسير قريبًا لتدهس ابنته وتنهي بظنه جريمتها التي تسببت بعار لحق به من فعلتها مع حبيبها سامي.

أما أبو فراس وزوجته وسرد قصته مع حبيب سعده وتأنيب ضميره حين كان يضاجع زوجة صديقه حتى يعود هو لتأنيب ضميره حين يكتشف أنّ زوجة أبي فراس كانت تضاجع مدير الشرطة والمحامي وغيرهم وبدراية زوجها القواد مفتول العضلات. تنتقل بالحديث من ذكريات سُعده والعشق العراقي إلى الثورة العراقية وأحداث تشرين وساحة التحرير بتفصيلات واقعية وكأنها تعيش الحدث اليومي من المرأة التي توزع المناديل التي تعتاش من بيعها إلى التوك تك وآلية نقل الجرحى وملبس شباب الثورة وقنابل الدخان.

والحديث عن ثوار جنوب العراق مع إشارة إلى خصوصيتها في مدينة البصرة وتسميتها انطلاق شرارة الثورة وكأنها تناست الناصرية – وما أدراك ما الناصرية –وشعاراتها الثورية التي عكست غيرة العراق وتذكر ثوريتها بحديث لا يضاهي مواقفها حين تأتي بعد ذكر ثوار البصرة مدينة الكاتبة، إذ يبدو أنّ بصريتها قد غلبت -أحيانًا- على تكوين شعورها الثوري -وهذا حس ثوري طبيعي- وبعد أن كانت تتحدث عن حكم طاغ وحزب متسلط صارت فجأة تتحدث عن أحزاب انتهازية ودور أنصارهم في تشويش التظاهرات.

وقد تكمن فلسفة الكاتبة حين دخن الطفل سيكارة إكراما للشيخ الذي أعطاها إياه، وقال له أنا لا أدخن لكن إكرامًا لك قبلتها ليأتي هنا كلام الشيخ ابني: لا تُجبر نفسك على شيء غير راغب به من أجل الآخرين كن أنت دائمًا وتصرف بما تشعر وتحب قل ما تؤمن به. هنا تكمن رؤية الكاتبة مع الفكر المرتكز في ذهن المتظاهرين ليأتي رد الطفل معك حق سيدي الإيمان بالشيء قبلة واتجاه. وهذا الكلام يعني قناعات ترسخت في ذهن جيل عراقي جديد. ووصفها

لحالة الشهيد صفاء السراي تجسيد حي للمواقف والحوادث لكن برؤية كاتبة عراقية تسكن لندن في جسدها لكن روحها وكلها في موطنها.

أما زينب وجمال زينب فحديث آخر هي تلك المرأة باهرة الجمال ففي سرد قصتها وزواجها من رجل استغل ظروف الحروب بالعراق وكثرة عوانس النساء فتزيًا بالزي الإسلامي وراح يغوي النساء أي يوظف الدين لغرائزه، وإن كانت الجرأة في الوصف تطغى على الرواية لكن الكاتبة تسعى لأن تكون روايتها شمولية في تحديد مآسي المجتمع وكأننا نرى دمع مآقي النساء فيها هنا في قصة زينب والمتزي بزي الدين نقد آخر ووصف آخر لحال المجتمع بعد حرب الثمانينات والتسعينات وإشارة إلى أثر تلك الحروب في المجتمع من استشهاد الشباب والرجال وهروب الكثير منهم خارج البلد بحثا عن الحياة، ليأتي مثل هذا المتأسلم يستغل هذا الظرف السيئ الذي كان ضحيته النساء كذلك وليس فقط الرجال متمثلا في زينب وقصة نهاية جمالها. فهذه الاسترجاعات المكانية والزمانية والبشرية تظل (تتحرك ضمن سطح سردي معاش ويومي ومعاصر بمعنى أن نسيج التجربة الحيّ والحاضر زمنيًا هو المهيمن زمنيًا) (١٦)

في الرواية عدة قصص وعدة روايات كلها وضعت اليد على الجرح العراقي وكذلك تحاول أن تضع الحلول لها عن طريق حوار الشخصيات في بث هموم المشكلات ومن ثَمَّ طرح الأفكار للحلول بطريقة ذكية وواعية ومقصودة.

وجع آخر عشناه أشارت له أصابع وفاء عبد الرزاق في رواية حادثة استشهاد إبراهيم حين نادى صديقه يا محمود أنقذني الطلقة برأسي ليتسابق أبطال التوك تك لنقله بفخر. صابر ينقله لخيمة المسعفين ويقول له اصبر إن مت سأموت أنت أخي، إبراهيم يقول للطبيبة المسعفة لا أريد أن أموت الآن، ليس طمعًا في الحياة قالها بل قناعة بالموقف فياله من بطل ويا لها من بطولة ورجولة ساعة الموت من صبي مازال لم يعرف حتى أحلامه. هي تقول له لن تموت فأنت

ابن الثورة والثوار، إبراهيم قبل أن يسكنه الموت قال مبتسمًا لست خائفاً من الموت فقط لا تخبروا أمي فهي لا تدري أن ابنها مع المتظاهرين فكانت دمعته ودمعتنا رأفة بأمه ووجعًا لحلم ما عاد يعرف هل يكون حقيقة لأصحابه من بعده.

في صراخ حبيب سُعده وتوسله بعدم المساس بها وقوله هي صباي وإلهامي هي دنياي ووطني هي أرضي وناسي وعرضي .... هي روحي وقلبي الممزق بهراواتكم. أشعر أن الكاتبة هي التي تصرخ وهي التي تتوجع وما تلك الكلمات إلا صدى لأوجاع الكاتبة في غربتها على ضياع حياة وضياع وطن.

وأخيرا نقول إنّ الرواية قُسمت إلى ١٤ فصل وهي في الحقيقة تنتهي أحداثها عند نهاية الفصل ١١ الذي ينتهي ص١٧٤، لكن الباحثة عمدت إلى تغذية الرواية بسرد فضفاض عن أمريكا والصين وأحداث كورونا والأحزاب والدين والإغراق في أحاديث الغواية الجنسية وكأن الباحثة كانت مختنقة من الثلاثية الممنوعة لتفرغ كل مكبوتها هنا. لتأتي الفصول ١٢، ١٣، ١٤من ص١٧٥ إلى ٢١١زائدة ومفروغة من غرضها أثقلت صفحات الرواية وابتعدت عن هدفها ومضمونها النسقي الذي أشارت له في عتبة الرواية المتمثلة في العنوان. وكان لزامًا عليها في خاتمتها أن تعود إلى سلوان الشخصية الرئيسة في الرواية والتي مثّل موت أحلامه وتشتت حياته ورغباته بؤس الشباب اليوم ووضوح رؤيتهم وتطلعاتهم في ثورة تشرين، وهو ما بنيت عليه تفاصيل أحداث الرواية التي متعتنا في تفاصيلها وتشابك سردياتها.

وعلى حسب تقسيمات الرواية وجدتُ حتى الفصل (١١) من ١٥٩ إلى ١٧٤ مقحمًا ببعض تفصيلاته وما فيه من حوارات بدت مقحمة فما دار من حوار بين طلبة كلية الطب مع سلوان والجثة كله لا علاقة له بالرواية واستطاع أن يشتت وحدتها ولم أجد فيه إضافة جديدة للرواية بل أن إقحامه بهذه الصورة جعله عبأ ثقيلا على الرواية وزاد من تشتت أوصالها مما يدفع المتلقي بالسؤال عن الهدف من هذا الإسهاب ومحاولة سرد تفصيلات ووقائع قد

تصلح أن تكون موضوعات لعدة روايات مما جعل الترابط وعودة التواشج لموضوع الرواية الرئيس يصعب على الكاتبة لذلك لتقترب بهذا السرد من التدوين التاريخي للعراق.

والفصل ١٢ من ص١٧٥ إلى ص١٨٧هو مقحم كذلك حديث سياسي بامتياز شرح مسهب لسياسة رئيس الوزراء وما دار فيها من حوارات وبروز (ثنوه) لم يعط للنص ذروة الانشداد مع المتلقي بل صار كأنه نشرة إخبارية، ليمسي حديثًا فقد روحه المفعمة التي كانت تميزه.

وكأن الكاتبة لا تريد أن تنهي حديثها هنا، وكأن القارئ يفقد المتعة وصار يبحث عن النهاية وحتى في الحديث الطبي الذي أخذ صفحات من ١٩٠ وما بعدها والحديث المسهب عن وظائف الكبد في محاضرة لطلبة كلية الطب تبدو مقحمة في الرواية وثقيلة، ثم بعد ذلك يطول الحديث حتى ص١٩٧ عن خيانات ومضاجعات جنسية غير مشروعة زوج يتباهى حين يدعو ابن خال زوجته لمضاجعة زوجته وهذا الآخر يضاجع عمته وأخته ويدعوه لمضاجعة عمته وأخته لأنه ضاجع زوجته. هنا كأن الرواية تفقد هدفها وقدرتها على التأثير ضاعت في سلوك الغوايا في وسط كلام أهدر هدفها.

ثم بعد ذلك في ص١٩٨ و١٩٩ تنتقل بالحديث عن كورونا وفعلها بأستاذ كلية الطب، ثم إشارات لصراع أمريكا والصين حول كورونا وحديث يرهق الرواية، لأنه أحاديث يومية عابرة لم تغنِ الرواية بجديد سوى إرهاق للحدث, لتخرج الرواية هنا عن كينونتها وتتصادم الأحداث فتتناثر الفكرة ويتيه المتلقي، إذ يلمس فيها كل مفردات حياته اليومية لتقترب الرواية هنا من السرد الواقعي والسِّيَر أو التوثيق التاريخي البعيد عن السرد الروائي الذي همش الفكرة الرئيسة حول أحداث تشرين والحديث عن الحرب الاقتصادية بين الصين وأمريكا ثم سيادة أمريكا وسعيها للسيطرة على الثروات النفطية ومعادلة أمريكا والفرس وداعش ونفط الخليج, وكأنها تريد أن تذكر كل ما يحدث

في العراق في رواية تشرين، تعدد الأحداث أربك الحدث الرئيس وجعل القارئ يسأم من تشتت ذهنه في عدة قضايا كلها مهمة.

لكن تبقى للرواية قيمتها وخصوصيتها في أنها جسدت حدثًا مهمًا من تاريخ العراق الحديث برؤيتها المستمدة من واقعية الحدث بتقنية عالية. وفاء عبد الرزاق جسدت وبعمق ما كان ممنوعًا حد الترف.

.... ❖❖❖❖❖ ....

الهوامش:

[1] مقدمات في المصطلح النقدي د- نجم عبد الله ناظم – دار المأمون للترجمة والنشر بغداد -٢٠١٣ص٦٦

[2] (الخطاب الروائي النسوي العراقي دراسة في التمثيل السردي) – محمد رضا الأوسي المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت – ط١، ٢٠٢١، ص٢٠

[3] (ثريا النص مدخل الدراسة العنوان القصصي – محمود عبد الوهاب الموسوعة الصغيرة – دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٥ ص٩

[4]) بنية الشكل الروائي. حسن بحراوي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط٢١، ١٩٩٠، ص١٣٦.

[5]) تشرين- رواية لوفاء عبد الرزاق- دار الإفتاء- القاهرة-٢٠٢١. الطبعة الأولى -ص١١٣

[6]) م.ن ص١١٤

[7]) م.ن ص١٦٤

[8] (الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد، ط١، ٢٠٠١، ص٦

[9] (بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح. جميلة عبد الله العبيدي. بحث ضمن كتاب أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم. قراءة في سرديات سعدي المالح إلى الدار وتقديم د. محمد صابر عبيد. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا، ط١، ٢٠١٢، ص٥١.

[10]) تاريخ الأدب العربي. العصر الجاهلي. شوقي ضيف. دار المعارف، القاهرة، ط١١، ص١٢.

[11]) بنية اللغة وأفق الأدب. صالح محمد المطيري. الدار العربية للعلوم. ناشرون. المدينة المنورة، ط١، ٢٠١١، ص١٧٥.

[12]) شعرية المكان في الرواية الجديدة. الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجًا. خالد حسين. مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، د. ط، د. ت ص١٠٥.

[13]) الرواية ص١٠٥

[14]) خطاب الحكاية. بحث في المنهج جيرا. جينيت. ترجمة محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حسين. المجلس الأعلى للثقافة، ط٢١، ١٩٤٧، ص٤٧.

[15]) تحليل الخطاب الروائي. سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع. بيروت ١٩٨٨، ص٦٧.

[16]) المبنى الميتا. سردي في الرواية. فاضل ثامر. دار المدى للثقافة والنشر. بغداد. ط١، ٢٠١٣، ص١١٧.

المصادر والمراجع:

١. بلاغة الاستهلال القصصي عند سعدي المالح. جميلة عبد الله العبيدي. بحث ضمن كتاب أسرار السرد من الذاكرة إلى الحلم. قراءة في سرديات سعدي المالح إلى الدار وتقديم د. محمد صابر عبيد. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا، ط١، ٢٠١٢.

٢. بنية الشكل الروائي. حسن بحراوي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط٢١، ١٩٩٠.

٣. بنية اللغة وأفق الأدب. صالح محمد المطيري. الدار العربية للعلوم. ناشرون. المدينة المنورة، ط١، ٢٠١١.

٤. تاريخ الأدب العربي. العصر الجاهلي. شوقي ضيف. دار المعارف، القاهرة، ط١١.

٥. تحليل الخطاب الروائي. سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع. بيروت ١٩٨٨.

٦- تشرين-- رواية لوفاء عبد الرزاق- دار الإفتاء- القاهرة-٢٠٢١, الطبعة الأولى

٧- التناص التراثي. الرواية الجزائرية نموذجًا. سعيد سلام، عالم الكتب الحديث. إربد، ط١، ٢٠١٠.

٨— ثريا النص مدخل الدراسة العنوان القصصي – محمود عبد الوهاب الموسوعة الصغيرة – دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٥

٩- خطاب الحكاية. بحث في المنهج جيرا. جينيت. ترجمة محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حسين. المجلس الأعلى للثقافة، ط٢١، ١٩٤٧

١٠- الخطاب الروائي النسوي العراقي دراسة في التمثيل السردي) – محمد رضا الأوسي المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت – ط٢٠٢١،١

١١- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد، ط١، ٢٠٠١

١٢- المبنى الميتا. سردي في الرواية. فاضل ثامر. دار المدى للثقافة والنشر.
بغداد. ط١، ٢٠١٣.

١٣-- مقدمات في المصطلح النقدي -د- نجم عبد الله ناظم – دار المأمون للترجمة والنشر بغداد -٢٠١٣

ما بين عبقري الرواية العربية الطيب صالح، والروائية وفاء عبد الرزاق □

حسين عوفي البابلي *

مَن يتتبع آثار الكُتّاب العظماء، يستشف منها مدلولا ناصع الحقيقة، ألا وهو؛ أنّ الكتابة الحقيقية الواعية لأقلامٍ موهوبة مبدعة، بما تتضمنه من تأثير قوي على مختلف الثقافات وعبر كل الأمكنة والأزمان، فليس للأصل أو الموطن أهمية، وإن كان الأديب مرآة بيئته ـ مادام مضمونه يستحق الانتشار على نطاق واسع، لذلك نجد الكثيرين في وطن الكتابة وعواصم الأقلام قد عبروا حدودهم الزمكانية للوصول إلى ضفاف الإنسانية وليحفروا في ذاكرة الثقافة عميقا.

الطيّب صالح من السودان الشقيق، نال شهرةً مُستحقّة، بعد ترجمة روايته الشهيرة (الهجرة إلى الشمال)، للغة الروسية على يد(فلاديمير شاجال)، والصالح هذا عاش كمواطنيه عذاب الاحتلال وبؤس الحال، ليقرر الهجرة إلى بريطانيا.. لكنّه لم ينجح في الوصول وكما يقول: أنا في منتصف الطريق، بين الشمال والجنوب، لن استطيعَ المُضي ولن استطيعَ العودةَ)..، ويبدو أنه يعاني ما يعتمل في ذاته المتوقدة ثأرا لوطنه واهله المنكوبين، ولم يتخلص من هذا الشعور طوال حياته، مقتنعا أن لا عزاء بهجرته وحيدا وهو يعاني مشقة الطريق وضعف الحيلة، فلا مواساة ولا راحة إزاء هذا الحزن الدفين.

وها نحن أمام انموذج لصالح آخر وطيّب آخر على صورة نخلة عراقية رجيبة، ألا وهي الروائية والقاصة والشاعرة وفاء عبد الرزاق، والتي هاجرت من جنوب العراق لتحط الرحال في بريطانيا تحديدا، والتي لم يصلها صالح الطيب، فيا ترى هل قصّت جدائلها على ضفاف القرنة لتلبس برنيطة المودموزيل؟ أم إنها

* ناقد وشاعر كبير، الأمين العام للمنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام ، لندن

متمسكة ومتشبثة بعراقيتها التي أفصحت عنها رواياتها العديدة والمثيرة للإعجاب والجدل، منها رواية (رقصة الجديلة والنهر)...

اعتقد جازما أنها وفي كل رواياتها وقصصها وأشعارها، كانت وستظل عراقيةً حتى النخاع، فالمكان والزمان لم يشكلا حائلا أمام العظماء المخلصين لوطنهم وقضيتهم.

هذه الرواية (رقصة الجديلة والنهر) ترجمت لعدة لغات، وكتب عنها العديد من المقالات الادبية والنقدية، وانا من الذين كتب عنها.

إن اللافت للنظر، هو الكم الهائل من الجامعات العالمية والعربية التي تداولت اعمالها السردية (رواية - قصة) والشعرية، بحيث يربو العدد على سبع وأربعين جامعة، وأطروحات منجزة (دكتوراة - ماجستير) تصل إلى ثماني وتسعين شهادة دكتوراة وماستر، وكذلك قيد المناقشة هنالك مائة وسبع وثلاثين اطروحة.

وهنا أوجه سؤالاً للمعنيين بالإبداع والمبدعين، ألا تستحق هذه الأديبة أن تُنصف، أسوةً بالكاتبة (جوان رولينج) مؤلفة سلسلة (هاري بوتر) والروائية (ماري آن ايفانس) صاحبة رواية (منتصف مارس) الشهيرة، والكاتبة الإفريقية (توني موريسون) صاحبة رواية (المحبوبة)، والتي نالت جائزة نوبل عام ١٩٩٣م..؟

أم نعيد للأذهان الجملة التي صدمت الروائي الخالد (نجيب محفوظ)، حين رفض رئيس تحرير المجلة الجديدة، سلامة موسى عام ١٩٢٩م، نشر جميع قصصه قائلاً: أنت موهوب، لكنّك لم تصل بعد...

مقتبسات..

في رواية(رقصة الجديلة والنهر) نجد الكاتبة وفاء عبد الرزاق تبتعد تماما عن التسجيلية التوثيقية كما يفعله مراسلو القنوات التلفازية والإذاعية والصحف والمجلات، بل مارست السرد بطريقة التأسيس الواعي المغاير، بما تملكه من مسبار ثاقب يبحث عن جواهر الحقائق، حتى لو كانت تحت القاع، لذلك تحيله حصيلتها المستشفة عن طريق المستشعرات الذهنية والخيالية والواقعية، لتأتي بسلال منطقية عارضةً إيّاها وفق هوية التعدد والاختلاف، وبنكهة التحدي الموضعي لكل دالات الغياب، فالسرد هنا يعِدُ بامتدادٍ لانهاية له في رحب حضارة الكلمة والتي لابد وأن تنتصر على ظاهرة العدم المصطنع.

أرادت الكاتبة في روايتها تلك من بوابة العنونة، أن الرقصة ما هي إلا ثورة على كل سائدٍ متسلطٍ، مثلت دوره (ريحانة) والمنزاحة لجديلة تحاول وبقوة استرجاع حضورها مهما بلغت التضحيات ورغم أنف (داعش) الدخيل، في زمنٍ عابثٍ محايثٍ ومتذبذبٍ، لتوجه له صفعةً بفرحة المثول بوحا ابداعياً ينساب على ضفاف الامتداد . النهر.

ريحانة، تلك الروح التي تحاور أرواح الأخريات أمثال(شيرين)، حين توزع سنابلها في الحدائق العامة وتلف رقاب من عُلِّقت رؤوسهم على أسوار حادة ومدببة في مدينة الحدباء الجريحة... ريحانة هذه تستشف أسئلة العيون وهي تحدق في الآتي وما سيكون، وعلى يد من..

بجديلتها الشقراء ستظل راقصةً، وهي تدرك جيدا أن جديلتها لأشرف وأسمى من همجية(داعش) وزمرته، بل هي الأقرب إلى الله والسماء، كونها قيثارة مقدسة، للحن يعرف نشيد النهوض بعد سبات طويل، وسيلفظ شباب (مجزرة سبايكر) كلمتهم المفقودة، عندها، لن تكون العيون اسيرة الدمع والشجون.

أمّا في رواية تشرين، فقد جاء في إهداء الكاتبة ما يفصح عن المضمون حيث تقول:

أعتذر لقرابين الحق وامهاتهم المؤمنات بالوطن والحريّـة..

كل روح تجلّت نجمةً في السماء، واحلام الشباب تكوّرت افلاكاً...

للأطفال الذين تحوّلت لعَبهم لملائكةٍ وطيور...

لدموع الشابات اللواتي نثرن الدمع كيواقيت ولآلئ..

للثوّار المنتظرين شرف الشهادة....

ديوان (مذكرات طفل الحرب)..

هو ديوان شعر اختير ليكون موضوعا لنيل شهادة الإجازة في الأدب العربي ـ جامعة تبسة. الجزائر ـ ٢٠٠٠م.

تُرجم للغة الفرنسية (دار لامارتان) كمشروع سنوي أدبي لفرنسا (القارات الخمس) ليمثل قارة آسيا مع من يمثل القارة من الادباء، تحت اشراف اليروفيسور(جوزيف توميسان).

حاز الديوان على جائزة (المتروبوليت نيقولاس نعمان) للفضائل الإنسانية /لبنان ـ ٢٠٠٨م

أما **رواية(آن)**.. فهي بحد ذاتها عمق الفكر واتساعا للرؤيا، فالسرد هنا ممارسة مشاغبة للذهن من أجل إثارته بإسقاطات رمزية متداخلة مع المألوف والمتآلف، والخيالي الميتافيزيقي والمتخيل، والواقع والمتأمل، والمعتم والمضيء، باستخدام مشعل الوعي وهو يجوب دهاليز العقول والنفوس البشرية كاشفا عن التناقض والصراع المستديم نتيجة تحكم الغرائز واضعا التلقي/القارئ أمام مسؤوليات جِسام، كي يقتلع الدغل والعاقول من حديقة الذات، وإن

يوقف عجلة الاهمال، مستبدلا إياها بالرعاية والمسائلة والمحاكمة لما ورثه أو صنعه بنفسه وأعطى الهيمنة للاوعي من أن يسيطر عليه.

فلسفة فكرية تستحق التأمل والحضور..

أما رواية (عشر صلوات للجسد).. فماهي إلا انطلاقات لمديات عديدة لتشكل بكينونتها رواية كونية، من خلال تحفيز الحكايات الشعبية والأساطير، ولكن بإطار مشاكس ليتمثل بارتداد جلي لما تعانيه الذات من سلطة الأنا العليا وهي تتصادم مع تصادما رهيبا مع مركز الميول والرغبات.

اخذت ديناميكية السرد روحها زمكانيةً اتسعت لأمكنة وأزمنة ضاربة بالقِدم، فتفاعلت مع بعضها البعض حداثياً منتجةً حكايا هائلة حول ما يضمه (الصندوق... السجن الازلي للنساء) والذي ارتكزت عليه عتبات الرواية..

بطلة الرواية أزاهير، أو هي هي وفاء صاحبة الرواية، كونها مثلت السارد المحايث الذي يتمظهر بطريقة درامية متنوعة وبمتوازيات خيالية/واقعية، وبذات الوقت، وزعت الكاتبة جسدها /روحها على كل امرأة عاشت واقعا لا يُطاق.

بهذه المقالة المقتضبة وودت أن يأخذ المبدعون الحقيقيون استحقاقهم وبما يليق وانجازهم، وها انا أتداول مبدعة من الطراز المبهر والحاضر في المسرح الادبي والإنساني.. ومن الله التوفيق.



سّردية الإرهاب ومساءلة الواقع في رواية (رقصة الجديلة والنهر)/ مقاربة سيميائية

الدكتور محمد قاسم لعيبي*

Dr.mohammed.kasim67@gmail.com

الملخص:

بات من الضروري التوقف عند علاقة الخطاب الروائي في العراق بقضايا الواقع، ولاسيما قضية الإرهاب، ضمن إطار مقاربة المتن الروائي، ومحاولة فهم علاقة الإرهاب بالأدب وأثرها على النص السردي، إذ نسعى للإجابة على السؤال الآتي: كيف وظف الروائي قضية الإرهاب من خلال تجربته السردية؟

إن البحث في ظاهرة الإرهاب وعلاقتها بالخطاب الروائي يقودنا إلى استقراء النصوص التي ارتبط ظهورها بمرحلة بروز الإرهاب في المجتمع العراقي، لأن ما سجلته هذه النصوص يمثل توثيقا مهما لهذه المرحلة، فضلا عن أنها تحدد موقف الكاتب وإحساسه تجاه ما يحصل.

وعليه جاء اختيارنا لرواية (**رقصة الجديلة والنهر**) لـ وفاء عبد الرزاق لتكون مدونة بحثنا التي تزامن صدورها مع ما يشهده العراق من أحداث إرهابية، لتستمد الدراسة مادتها من الواقع، في محاولة لمساءلة وملامسة قضاياه الفاعلة، عبر استنطاق النص الروائي وعلى وفق معطيات المنهج السيميائي.

المقدمة:

* كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية، جامعة بغداد، العراق

شهد العراق تحولات كبيرة منذ العام ٢٠٠٣، شكلت منعطفاً حرجاً في تاريخ البلاد المعاصر، فكان لزاماً على المشهد الثقافي العراقي أن يتفاعل وهذه التحولات بمستوياتها كافة.

وفي ظل هذه التحولات وجد المثقف العراقي نفسه وقد تواصل مع هذه التحولات على نحو يرسم طبيعة العلاقة الجدلية التي استطاعت أن تواكب المرحلة وتقترب من الواقع عبر تجارب روائية سعت جاهدة لرصد قضية الإرهاب وتداعياتها المختلفة وتحديد أبعادها، تمهيداً لتعريتها، ومن ثم مقاومتها فكرياً وثقافياً.

ونحن في هذه الدراسة نسعى إلى استنطاق النص الروائي الذي انشغل بقضية الإرهاب، في محاولة لرصد حيثيات العلاقة بينهما وأثرها في بنية النص السردي.

ومن هنا جاء اختيارنا لموضوع الدراسة الموسوم بـ (**سّردية الإرهاب ومساءلة الواقع في رواية رقصة الجديلة والنهر - مقاربة سيميائية**)، هذه الرواية التي تزامن ظهورها مع ما يشهده العراق من موجة إرهاب لا نظير لها،إذ اهتمت بطرح قضايا إرهابية قريبة جداً من زمن كتابة الرواية، وعليه يمكن عدها من الأدب الذي يسعى إلى تسجيل الواقع تزامنا مع الحدث المعاش.

أما اختيارنا للمنهج السيميائي، فكان لما يتمتع به هذا المنهج من أدوات إجرائية تسمح لنا بمقاربة النص السّردي بوصفه بنية سّردية و تحديد خيوط العلاقة مع الواقع الذي يؤثر فيه ويستمد مادته منه، بمعنى أنه يتيح تناول المضامين المختلفة لـ موضوعة الإرهاب، فضلا عن الحفاظ على السمات الأدبية للنص السردي، هذا من جانب، أما الجانب الآخر فيرتبط بما اعتمدته الرواية من رموز وإشارات مثلت بمجموعها متناً سردياً يتوافق مع المنهج المقترح.

وللوصول إلى غاياتنا المنهجية الموضوعة، جاءت الدراسة على ثلاثة محاور، هي على النحو الآتي:

المحور الأول: مدخل اهتم بوضع اليد على موقف الرواية العراقية المعاصرة من قضية الإرهاب.

المحور الثاني: عتبة منهجية (العناصر السيمائية الدالة والسّرد) سعت إلى قراءة الأدوات المنهجية السيميائية في مقاربة النص السردي، على النحو الذي يسمح لنا بتحديد مفاصل الرواية المختلفة.

- أما**المحور الثالث** فقد اعتمد مقاربة لبنية العناصر السيميائية الدالة في الرواية، وتوزعت على النحو الآتي:

أولا: العناصرالسيميائية الدالة على الإرهاب وجرائمه

ثانيا: العناصرالسيميائية الدالة على رفض الإرهاب ومقاومته

ثالثا: العناصرالسيميائية الدالة على الهجرة الجماعية والنزوح

رابعا: العناصرالسيميائية الدالة على وحدة المصير في مواجهة الإرهاب

وجاءت الخاتمة للكشف عن أهم الأفكار والنتائج التي توصلت إليها الدراسة، فضلاً عن قائمة الإحالات، والمصادر.

الرواية العراقية المعاصرة وواقع الإرهاب

ثمة تواصل حتمي بين المادة الروائية وما يقدمه الواقع من أحداث وشخصيات وأفكار هي بالنتيجة تدفع بالنقد إلى العمل على كشف النص عبر التجربة الحياتية، وقراءة موقف الكاتب من الواقع الذي يعرفه ويخبره أما عن طريق التجربة والمعايشة أو عن طريق القراءة والاطلاع والبحث اليومي.

إن الرواية بوصفها ظاهرة أدبية أسست لمنجزها على خريطة الإبداع الثقافي في العراق، تسعى إلى إثارة النقاد والمتابعين على حد سواء، إذ تحاول أن تحدد خصوصيتها وجماليتها عبر تراكمها الإبداعي، ومثل هذا التوجه يتوقف على

طبيعة وإمكانات الكاتب، فضلا عن قابليتها على إزاحة الستار عن إرهاصات المواقف المختلفة التي يمر بها العراق .

لقد شهد العراق منذ نهاية القرن المنصرم وحتى يومنا هذا أحداثاً متلاحقة ممثلة بـ بالحروب وتداعياتها، والحصار الاقتصادي، والاحتلال الأجنبي، والاحتقان الطائفي، فضلا عن ظاهرة الإرهاب فيما بعد، ويبدو من الطبيعي أن يحرّض هذا الأمر على تحولات مهمة ترافق الرواية العراقية المعاصرة على مستوى الرؤية والخطاب، ليتخذ الواقع بكل أشكاله الصدارة في اهتمامات الكتاب، للتعبير عن هذه الأحداث، وهو الأمر الذي أسهم على بلورة اتجاه روائي جديد اتخذ من الأوضاع العراقية بكل صورها المختلفة بؤرة مركزية لمتنه الحكائي، فينطلق من الثيمات الصغيرة من مثل: الحروب وتداعيتاها، والهجرة والاغتراب، والموقف من الآخر بكل أشكاله، والفقر والجوع والتخلف، والاحتلال، فضلا عن ظاهرة الإرهاب التي أصبحت تشكل ملمحاً خطيراً يهدد بنية المجتمع العراقي بأكمله.

وبطبيعة الحال مثل هذا التوجه في تناول الواقع ((لا يعني بالضرورة تناولاً بصورة واضحة للأزمة، بل تفاعله مع إفرازاتها والمرجعيات المختلفة التي أنتجتها وأنتجت ناسها وسلوكياتها وذهنياتها الجديدة))[١].

فالروائي هو الأقرب إلى الواقع، لأن المادة الروائية تستمد قيمتها من الواقع والحياة الإنسانية، وهذا ما ذهب إليه (غراهام) بتأكيده على مهمة النقد في هذا الخصوص بقوله: ((أي نقد للرواية يهمل روابطها بالواقع التاريخي هو نقد يزيف القيم الحقيقية للرواية))[٢] لأن مايهم الكاتب هو وضع مادته بين يدي القارئ وقد اقتنع بالموضوع المثار بعد أن يكون قد بحث في كل ما يتعلق بها ((فالكاتب يهتم بنبش أعماق الظاهرة وتفكيك خيوطها ليوقف القاريء على صيرورتها وطبيعتها))[٣].

يتيح النص الروائي ديناميت توفر الفضاء المناسب لتحقيق بنية سردية إبداعية وصولاً إلى إنتاج أشكال سردية تسهم في تشكل رؤية ذاتية تحدد طبيعة التواصل مع مختلف التطورات على مستوى الواقع، فالواقع الخارجي بجميع أشكاله لا يمكن أن يكون مطابقا للأدبي المتخيل، غير أنه يتشكل في إطار هذا المتخيل، لأن الأدب مهتم بالتواصل مع الواقع بطرائق مختلفة فهو ((يعكس الواقع أو يحاكيه في مضمونه الماثل للعيان))[٤].

وبما أن الروائي عبر تعامله مع الواقع يسعى إلى تجاوز القراءة البسيطة والمباشرة لتحقيق مكونات تخيلية تختفي فيما بعد مع البناء السطحي[٥] فهو حريص على وضع الحدود الفاصلة بين الواقع والتخييل التي تحافظ على السمات الفنية في عمله، وهذا ماذهب إليه روحي الفيصل بقوله: ((لقد نظرت إلى الرواية على أنها عمل فني تخييلي، وحرصت على أن لايكون هناك تداخل بين الواقع الفني والواقع الروائي))[٦].

إننا نفهم أن الواقع الموجود في النص الروائي ليس بالضرورة هو ذاته موجود في الحقيقة، غير أنه لايمكن أن تحقيق هذا الوجود من دون الواقع، فعندما يبتعد الحكي عن الحقيقة وتختفي ملامح الواقع ينطلق عالم التخييل في إنتاج عالمه السردي الخاص، وهذا ما جعل التعامل مع الواقع من وجهة نظر أدبية ممكن التحقق على وفق توجه رؤية يجمع بين الاثنين ضمن إطار عالم سردي يسعى إلى الحفاظ عليهما سوية.

والرواية العراقية المعاصرة التزمت هذه الرؤية عند محاولتها الاقتراب من واقع الإرهاب، للوقوف على حقيقة ما يجري بتجلياته المختلفة وتداعياته العميقة التي طالت البنية المجتمعية برمتها، عبر اعتمادها سّرديات تفاعلت مع الواقع سعت إلى رصد حيثياته وأشكاله وصوره المتداخلة، سعياً منها لإثبات مسؤوليتها تجاه ما يجري وتسجيل حضورها تواصلاً مع حركية المجتمع، لأن

الروائي ((لم يعمد إلى توظيف الظاهرة الإرهابية على سبيل الموضة أو لمجرد مواكبة الإحداث، بل الأصح أن الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا، وبالتالي كان لا بد أن يترك بصماته في الكتابة))[٧].

ويبدو أن هذا التفاعل مع الواقع لا يخلو من الارتباط بمرجعيات مختلفة بدت واضحة أحياناً في بعض التجارب الروائية، لأن ((النص الروائي لا بد له من رؤية ايديولوجية معينة يقوم عليها، فليس غريبا أن يلتزم الكاتب بايدلوجيا معينة لأن ذلك جزء من تحقيق الذات))[٨].

ولكي يبتعد الروائي عن عمل المؤرخ في التسجيل والتوثيق كان لابد له من أن يخضع مادته الملتقطة من إلى عمليات التغيير التي تعتمد البعد الفني في جانبها الإجرائي، و بهذا التغيير ((تتم عملية التخييل التي تجعل من ما يقدمه الكاتب الروائي فناً لا توثيقاً ولا تاريخاً لأن الكتابة ليست مجرد محاكاة مطابقة للواقع))[٩].

لأننا نعتقد أن الرواية هي عملية خلق لواقع تخييلي، غير أنه ليس واقعاً حياتياً ميتافيزيقيا، بل هو واقع يحقق وجوده عبر اعتماده عناصر وتركيبات ليست موجودة مادياً وواقعياً، ويتم تقديمه عبر بنية ونسق يجعلانها محتملة الوجود[١٠]فإن اعتماد الرواية العراقية المعاصرة لظاهرة الإرهاب في متنها السردي إنما يأتي من قبيل استدعاء الواقع بعناصره وتركيباته المختلفة الفاعلة، والتواصل مع حركة المجتمع، لأن ((الظاهرة الإرهابية لا تحضر في شكل خطاب سياسي سمج، بل تحضر بوصفها جزءاً من حركية المجتمع، تعيقه وتشده إلى الخلف))[١١] هو بالتالي تشترك في قراءة وتشخيص لهذا الواقع بأبعاده السلبية منها والإيجابية.

وعليه فقد عملت الرواية العراقية المعاصرة جاهدة على تقديم نصوص روائية تسعى إلى ملامسة طبيعة الإرهاب والبحث في جذوره وأسبابه المختلفة، فضلا

عن تقديم صور مختلفة لهذا الإرهاب وتداعياته السلبية على مستوى المجتمع وعلى مستوى الأفراد، وسجلت موقف المثقف العراقي الرافض للإرهاب وفكره المتطرف، إذ جعلت من هذه القضية السؤال الأهم في المتن الحكائي الذي يعكس تجربة مريرة وقاسية عصفت ببنية الشعب العراقي واتخذته متناً حكائياً، لأن ((الإرهاب ليس حدثا عابرا، ولا مجرد خبرا يسمع أو يقرأ، بل أنه أحد مكونات الرواية، وهو عنصر فاعل فيها حتى لو كان عنصر هدم لا بناء))[١٢]، إيمانا منها بضرورة حضورها وتحملها مسؤولية البحث والسؤال عن هذه الظاهرة الدخيلة على المجتمع العراقي ومن ثم الإسهام في قراءة جادة، وصولا لمعالجة إشكالاتها المعقدة وتجاوزها، عبر سعيها الحثيث للتجديد بكل ما توافر لديها من إمكانات على مستوى الرؤية والخطاب، توافقا مع طبيعة المرحلة التي اتسمت بالحركية وعدم الثبات على مختلف المستويات.

عتبة منهجية (العناصر السيمائية الدالة والسّرد)

طرح (غريماس) مجموعة من القواعد الضرورية لتحليل الخطاب السّردي، بناءً على موقف مختلف للبنية السّردية، فأصبحت قواعد تحليل الرواية قواعد سيميائية، وجعل من البنية السّردية بنية سيميائية عميقة تنظم المعنى وتتمثل الأشكال العامة لتنظيم الخطاب[١٣].

وعليه فقد اعتمدت السّردية مهمة مبدأ التنظيم لكل خطاب، لأن البنيات السّردية هي التي تحدد المستوى العميق لكل عملية سيميائية[١٤] فضلا عن وضع اليد على الدلالة المتوخاة، إذ تمثل تركيباً مستقلاً ضمن التنظيم العام للسيمياء من حيث هي علم للدلالة [١٥].

وبذلك أصبحت قضية التواصل بين موضوعات السّرد المختلفة والسيميائيات أمر لا بد منه، لأن مثل هذا التواصل يمكّن النقاد من قراءة الإبداع الأدبي قراءة مختلفة تتكئ على أدوات نقدية إجرائية تمنحهم الحرية اللازمة للوصول إلى

الدلالة العميقة للنصوص(١٦)، يمكن من خلالها تمييز عناصر سّردية عدة، وهي بذلك تفتح آفاقا لعلاقات مختلفة تجمع بين مختلف الملفوظات السّردية(١٧). وتعمل على تأسيس منظومة علاقات دلالية كبرى بالنسبة للسيمياء بوصفها بنية سردية تمثل بكليتها كينونة النص السّردي.

يتخذ المنهج السيميائي مسارين يمكن من خلالهما الوقوف على العناصر السيمائية الدالة للنصوص(١٨)، هما:

الأول هو ما يدرك بالوحدات الدالة، وهي وحدات صوتية يمكن أن تتناسل إلى عناصر أخرى أقل منها.

والثاني هو ما يدرك عبر تفعيل الوحدات الصوتية المميزة الفاعلة التي تشير إلى دلالات بعينها تستدعي التوقف عندها.

وتعد هذه العناصر نواة النص السّردي، كونها تسهم بتحديد أبعاد سيميائية ثرة تعتمد العلاقات السيميائية،فضلا عن اكتنازها بالعلامات والإشارات ذات الحمولة الدلالية العميقة، التي يمكن تصنيفها على أنها عناصر محورية في عملية البناء السّردي، لما تمتلك من طاقات كبرى في التعبير عن رؤى النص السّردي، استناداً إلى طاقاتها الدلالية المعبرة.

ومن هنا يتبين أن النص السّردي يقوم على بنية عميقة هي بنية كبرى، تعمل على تحقيق التماسك الدلالي للنص والحفاظ على مسار السّرد الذي ينظم الوحدات السّردية في الخطاب(١٩) فهي ((الأساس البنائي المشترك الذي يجد فيه السّرد نفسه منظما قبل تجليه، لكونه مستوى سيميائيا مشتركاً ومختلفاً عن المستوى اللساني وسابقا له منطقياً مهما كانت اللغة المختارة للتجلي))(٢٠).

لقد عملت السيمائيات السّردية على تحديد البنى العميقة للنصوص التي تتحكم بمظاهر الخطاب، فضلاً عن تحديد وظائف معينة للسرد(٢١)بعد أن ركزت على الملفوض بوصفه مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها، لأن

مايهمها ليس ما يطرحه النص؟ ولا قائله، بل هي تهتم بـ الكيفية التي يقدم بها النص مضمونه؟ اعتماداً على طروحات كل من: (بريمون، وغريماس) فضلاً عن طروحات (بروب) الذي سبقهم في هذا الجانب.

إن عملية الوصول إلى المعنى المقصود تتطلب الكشف ((عن شبكة العلاقات القائمة في صلب النص، وحصرها، بربط الوحدات السّردية وفق الغايات القصوى المقصود بلوغها))(٢٢)، لأن مثل هذه الوحدات والعناصر تمثل نسقاً وبنية تعتمد قواعدها الخاصة التي تساعد في قراءة دلالات النص المختلفة في بنيتها العميقة.

وبناءً على ما تقدم يصبح لازما علينا الاهتمام بالمضامين السَّردية وتحليل القوانين السيميائية الضابطة لها، للكشف عن وظيفة النص، لأن المعنى يفسر على أنه أثر ناتج عن شبكة العلاقات الرابطة بين العناصر الدالة، فالغاية الأهم هي الوقوف على الكيفية التي تكون بها المعنى داخل النص، وهو ما يسمى (التشكل السيميوطيقي للمحتوى)(٢٣).

إن تحديد هذه العناصر المكونة لبنية النص السّردي تساعد في قراءة النص والوقوف على أساليب تشكل دلالاته المختلفة، لأن ((كل مقطع سّردي قادر على أن يكون وحدة مستقلة بذاتها، كما يمكن أن يدخل ضمن حكاية أوسع، وهو أمر من شأنه أن يضيء دلالة الخطاب، ويخلق آثار معنى يسهم في بناء دلالة النص))(٢٤).

وعليه سنسعى إلى مقاربة رواية (**رقصة الجديلة والنهر**) لـ وفاء عبد الرزاق مقاربة سيميائية على وفق فهمنا للإشارات والرموز المعتمدة في بنيتها السّردية، التي يمكن تصنيفها على أنها عناصر سيمائية دالة تمثل في بنية الرواية، العميقة ورؤيتها الخاصة في مساءلة الواقع ولاسيما قضية الإرهاب.

بنية العناصر السيميائية الدالة

اعتمد خيال السّارد في رواية (رقصة الجديلة والنهر) لـ وفاء عبد الرزاق إشارات ورموزاً بناءً على قناعاته بوظيفتها الفاعلة للنهوض بخطابه السّردي، على نحو يحقق له انجاز رسالته المتوخاة على أكمل وجه، شكلت في النهاية عناصر سيميائية تحمل دلالاتها الفاعلة كل ضمن سياقة الخاص، الذي ينهض بتحديد مفاتيح مهمة تسهم في الوقوف على المعاني العميقة، وبالتالي استيعابها من قبل المتلقي والتفاعل معها، ويمكن تحديد هذه العناصر، بالآتي:

أولا: العناصر السيميائية الدالة على الإرهاب وجرائمه.

إن من مهام السيميائية السّردية الأخذ بعملية السّرد نحو النمو والتطور تدريجياً، وتحاول من وراء هذا دفع المتلقي للوقوف على مرامي الخطاب وغاياته البعيدة، التي تجعل من القص بنية تقوم على الحركة والنمو اعتماداً على الإشارة والرمز.

ولكي تحقق كل هذا قدمت الرواية صوراً عدة للإرهاب وجرائمه عبر تلمس آثاره على صعيد الفرد والمجتمع،بدءاً من الطفل الصغير مرورا بالرجل والمرأة والشاب والشيخ الكبير، فهذا الطفل الصغير الذي فقد نطقه وعائلته على يد الإرهاب يناجي نفسه ويقول: ((- **تعالي يا أمي، فالجو هنا تلفه سكينة الظلام،كل الظلام حياتي،والأيام كفن طويل ... وليكن جناحك جباراً كجبروت من قتلك، وأردى أبي مضرجا بدمائه**))[٢٥]ويقول أيضا ((**ألم البعد وأختي الصغرى انغرس في قلبي.. تعلمين يا أمي قسوة الدمع المتجمد في العين؟ يصبح حجراً مدبباً، أو زجاجاً، وحين أحرك جفني يتهشم ويصبح أكثر قسوة وإيلاماً**))[٢٦].

لقد لجأ السّارد إلى الكشف عن الآثار النفسية لهذه الشخصية (الطفل) أحد ضحايا الإرهاب وهو يشير بحمولته الدلالية إلى معاناة شعب كامل، لأنه ((هو

الذي يستطيع أن يصور شخصيات معينة مقنعة بطبيعة الدور الذي تؤديه حيث تتعدد في إطار الشخص إلى الشخصية ونمط الفرد إلى نموذج إنسان))(٢٧)، عبر توظيف ألفاظا دون غيرها في عملية السّرد، تعد عناصر دلالية سيميائية ترتبط بروابط وثيقة مع البنية السّردية، فألفاظ مثل: (الظلام، كفن، جبروت، مضرجا بدمائه، ألم البعد، انغرس، قسوة) تكفلت بمهمة الكشف عن مشاعر الحزن والقلق والخوف، وبالتالي هي صور جزئية تكون بمجموعها صورة كلية تكشف عن معاناة هذا الطفل ومن ورائه باقي الشخصيات في الرواية.

والملاحظ هنا أن ألفاظاً أخرى ساعدت في إنجاز هذه المهمة في الكشف عن طبيعة المعاناة النفسية من جراء الإرهاب مثل لفظة (عين) التي وردت في الرواية في مواضع عدة، فهي لا ترى سوى الظلام، ولاتعرف سوى البكاء كما في النصوص الآتية:((**يرى ظله الصغير ممداً، وهو ينظر إلى وجهه في المرآة، أخافه الظل، استغرب انه أكبر منه، وأسود اللون قاتماً**))(٢٨)، و((**كلما حاولت السيدة زينة الاقتراب من الطفل، لمسه.. تمسح دموعها في كم ثوبها الأسود**))(٢٩).

لقد وظف السّارد ألفاظا أخرى تحمل في أبعادها السيميائية الدالة صوراً للإرهاب وجرائمه تكرر حضورها في سياقات مختلفة من الرواية، مثل (القهر، الأنين، الرعب، اليأس، الشؤم، الحقد)، إذ أسهمت في تقديم شخصيات روائية مختلفة تمثل بمجموعها صوراً لضحايا الإرهاب وسجلت موقف الرواية منه.

فهكذا يقدم لنا السّرد (آزاد) الذي فقد ولدين وبنت من عائلته: ((**أما آزاد فوضعه الدائم في حالة قهر ... كانت وما زالت حياته البائسة بين حلوها ومرها، وبين عزلته بعد فقد ولدين وبنت مع قوات البيشمركة لمقاتلة داعش**))(٣٠).

أما (خلات) الذي يرزح تحت وطأة الحنين لابنته التي تركته رغما عنه وعلى النحو الآتي: ((**وخلات الذي يئن ليلا ونهارا على فقد ابنته المتطوعة للدفاع عن أرضها .. كلما سمع عن أفعال داعش مع المختطفات وبيعهن شبت في قلبه**

النيران، وتخيل ابنته منهوبة أو مغتصبة أو مذبوحة))[٣١]، وهذه سليمى المختطفة من قبل داعش ((**حين فقدت سليمى أسرتها أثر استيلاء داعش على مساحات كبيرة من شمال العراق وسوريا ... اختطفوا مع سليمى المئات من النساء والأطفال...**))[٣٢]في حين تتكفل شخصية أم جوان برسم حجم الإحباط الذي يعيشه الناس مع وجود داعش ((**سارت تقدم رجلا وتؤخر أخرى، وعبوس الألم يعصر أوصالها والباقي من مفاتن وجهها ... تدفقت صرخة عميقة من صدرها، وأصبحت الحياة ساعتها دون جدوى. انه الشعور بالموت في أي لحظة، وكيف يأتي مباغتا من رصاصة أو قذيفة أوداعشي ذباح**))[٣٣]، أما أم سميرة المرأة المسيحية الصالحة فتقدمها الرواية وقد اتجهت إلى الدعاء بعدما فقدت زوجها على يد داعش، فترسم صورة دقيقة لوحشية داعش و هول ما تعانيه في قمة ذلك الجبل هي والعوائل الهاربة من بطشها، تقول: ((**سألها فيما إذا ما زالت تحتفظ به قبل خروجه إلى الشارع ويموت على يد داعشي.**

يمرون بوحشية في المدينة وينشرون همجيتهم، ويركبون السيارات والرشاشات ترمي رصاصها دون أي اتجاه، على أي مار في الشارع ليسقط مضرجا بدمائه))[٣٤]لقد أرادت الرواية عبر هذا الوصف للارهابين أن تصورهم جميعا بشكل معين ((مما يوحي بفكر مستبد واحد لا يسمح بأي تعددية في المواقف أو اختلاف في الأفكار))[٣٥].

إن هذا التقديم للشخصيات وبهذه الأساليب السردية المختلفة إنما جاء ليعزز عملية السّرد في تصوير الإرهاب وجرائمه، بوصفها ((كائن حي له وجود ميزيقي، فتوصف ملامحها وصوتها وملابسها وسنها وأهوائها، وهواجسها وآمالها وآلامها))[٣٥] ليكسبها الحد الأقصى من الوصف الضروري للإقناع سعياً وراء إعطائها مزيداً من الوضوح والواقعية [٣٦]، فضلاً عن قبول المتلقي بها وهو الأمر الذي يحقق بدوره عملية التفاعل المطلوبة.

وعليه بدا واضحاً أن العناصر السيميائية الدالة قد كشفت عن دلالاتها المتعلقة بطبيعة الإرهاب وجرائمه، فضلا عن طبيعة المعاناة الكبيرة التي ألمت بالشعب العراقي، التي طغت على أحداث الرواية، بناءً على تفاعلها مع ألفاظ وتراكيب في النص تشكل بمجموعها بؤرة عملية البناء السّردي.

ثانيا: العناصر السيميائية الدالة على رفض الإرهاب ومقاومته.

ومع تواصل عملية السّرد وتطور مفاصلها المختلفة تبرز مواقف جديدة، تشير إلى توجهات الشخصيات وتكشف عن مسارات الأحداث، لابد أن تنهض العناصر السيميائية الدالة بوظائف فاعلة على مستوى الآليات الإخبارية ذات البعد الدلالي، وهو ما لمسناه عبر بروز عناصر سيميائية دالة على رفض الإرهاب ومقاومته، إذ تولت ألفاظ مثل: (السلام، الحب، الخلاص، الثورة، التعصب، التطهير العرقي، الحياة والموت، الغرغينيا، سبايكر، سنجار) هذه المهمة، فأسهمت في تحقيق بنى سّردية تتحرك في فضائها الشخصيات وتتابع الأحداث وتؤدي وظائفها السّردية، وهي بذاك تحقق للسارد مايسعى إليه من غايات مختلفة على مستوى الرؤية والخطاب .

فشخصيات مثل (أم جوان، آزاد، هافال، حامد عازف الناي، سليمى، أم سميرة، شيرين،كوفان، خلات، عادل، ريحانة) قد نهضت بوظائفها السّردية المحددة بوجود العناصر السيميائية الدالة على رفض الإرهاب ومقاومته وعبر سياقات حضورها المختلفة.

فلفظة (السلام) بكل ما تحمل من قيم دلالية تلعب دوراً محورياً في عملية البناء السّردي، ذلك أنها تكتنز بحمولات عدة تتصل بالحب والأمان والاستقرار، نقيضاً للحرب والموت والدمار، تقول (أم جوان) فيما التحريض على مقاومة الإرهاب وأمنياتها في السلام: ((- **ليتنا نستطيع التحدث عن السلام والحب الأمان بدلاً عن الموت والخراب والاغتصاب، ليتنا فعلا نسترجع بناتنا وأبناءنا ..**

علينا أن نفعل شيئا، قوموا واكتبوا عن طريق للخلاص، انظروا إلى السماء ولا تنظروا إلى أقدامكم))(٣٨).

أما لفظة (التطهير العرقي) فقد وظفت لتعكس أساليب الإرهاب الخبيثة لزرع الفتنة بين أبناء الوطن الواحد، فالجميع أصبح هدفاً للإرهاب من دون تمييز ((**لم يغب عن الجميع خبر قتل المسيحين والايزيدين، والمسلمين، والشبك، وحرق الكنائس لم ترتعش لهم يد وهم ينبشون قبور الأنبياء .. لقد قاموا بتطهير عرقي تشفيا بتلك المدينة العريقة**))(٣٩)، وهي في بعدها الدلالي العميق تتبنى الدعوة إلى رفض الإرهاب ومقاومته، وتصوير الإرهاب بهذه الكيفية جاء لأن ((الإرهاب الأعمى يضرب بلا تمييز، إنه يريد أن يسجل حضوره مهما تكن الضحية المستهدفة))(٤٠).

وتتداخل الإشارات السيميائية الأخرى في بنية العناصر الدالة على رفض الإرهاب ومقاومته، وتتساوق مع مسيرة السّرد لتحقيق أهدافها ذات الصلة باستجابة المتلقي لما تطرحه الرواية، ومنها لفظة (سبايكر) التي استعان بها السّارد لما تحمل من دلالات عميقة على جرائم الإرهاب، أسست لوجودها في ذاكرة الضمير الجمعي للمجتمع العراقي بناءً على حجم الجريمة التي ارتكبتها العصابات الإرهابية في هذا المكان بحق (١٧٠٠) جندي عراقي أعزل عن السلاح، يقول السّارد: ((**في سبايكر أزيحت الأقنعة عن الوجوه السود، وتبين الأبيض من الرمادي، كما تبين صمت الضمير الإنساني على جريمة التاريخ، وتغافل الشرف العالمي، وصمت الأصوات المطالبة بحقها**))(٤١)، لقد جاءت لفظة سبايكر بوصفها المكان المحرك للحدث، لأن ((الإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما، حيث تكون هذه الإشارات كافية لتجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث))(٤٢).

وتتضافر لفظة (النهر) مع لفظة (سبايكر) في الإشارة إلى حتمية مقاومة هذه العصابات الإجرامية لتكمل لوحة جريمة سبايكر، عبر تكرار ورودها في الرواية، إذ شكلت عنصراً سيميائياً مركزيا أخذ على عاتقه مهمة الكشف عن الوجه البشع للإرهاب وضرورة مقاومته ((**وقفت على ضفة نهر دجلة تحتضن كل جندي معصوب العينين، والمغلول بالأصفاد، حين وجه الحاقد رصاصته إلى رأسه...كان النهر يصرخ مع تلك الصرخة المكبوتة، والموج ينحب مع رفيف الروح ورفرفة الجسد الغرقان ..**

بكى النهر بدمع أحمر، واختلط الأحمران ليصبحا باسم العراق، وباسم الأرض والوطن والحق، والثأثر))[٤٣].

((**صار النهر دعاء الملكوت، وريحانة ترفع الأكف المبتورة للدعاء، وتلقنها بسملة الجباه الشريفة**))[٤٤].

((**لأول مرة تقف ريحانة على ضفة النهر تصرخ هكذا بهستسرية ... الكل يصرخ والشرف أعمى .. والقلوب عمياء**))[٤٥].

اضطلعت لفظة (النهر) بمهمتها كشاهد على هذه الجريمة النكراء، بوصفها علامة مركزية قدمت جملة من الدلالات تشير إلى ضرورة مواجهة هذا الفكر الإجرامي فكرياً وثقافياً، كل من (سبايكر، والنهر) قد ارتبطتا بـ ((الدافع الخارجي للنص الذي يحدد مرحلة تاريخية متصلة بوصف خاص انطلاقا من الإشارة إلى الظروف السوسيو تاريخية والقيم الثقافية لبيئة النص))[٤٦].

وبالتالي يصبح الخلاص من الإرهاب هدفا إنسانياً جامعاً ((**الخلاص من داعش وتطهير الأرض منهم، حتما سيكون عيدا كونيا، لأنهم تجاوزوا كل أشكال القبح والوحشية، ولم يعد لهم وصف ممكن أن نطلقه عليهم**))[٤٧].

إن مثل هذه الدلالات التي رسخت مبدأ رفض الإرهاب ومقاومته، لايمكن أن تكون خارج اهتمامات المتلقي الذي يتفاعل مع الأحداث حتى النهاية، لأن هذا

الخطاب لابد أن يكون أكثر تأثيرا على نفسية المتلقي، وهو الأمر الذي يسعى إليه السّارد منذ البداية.

ثالثاً: العناصر السيميائية الدالة على التهجير الجماعي والنزوح

ويتحول السّرد إلى أحداث جديدة ومواقف أكثر تعقيدا تتمثل في استيلاء الإرهابيين على مساحات واسعة من أرض الوطن، وهو الأمر الذي يؤدي بالنتيجة إلى نزوح السكان خوفاً من أن يواجهوا القتل أو الاغتصاب أو السجن على يد الإرهابيين. يصور لنا السّارد هذا الموقف بقوله: ((**حين فقدت سليمى أسرتها أثر استيلاء داعش على مساحات كبيرة من شمال العراق وسوريا، هرب الكثير من أهالي المنطقة خوفا من القتل والذبح، فقد اعتبروهم كفرة، وحلال ذبحهم وأسر نسائهم**))[٤٨]، ومع احتدام المعارك وتراجع القوات المدافعة عن المدينة أمام الهجمة الشرسة للإرهابيين لم يكن أمام السكان سوى الهروب من هذا الجحيم نحو مصير مجهول، ((**أخذت العوائل تنزح مشيا على الأقدام إلى الجانب الآخر، وأثناء عبورهم تعرضوا لإطلاقات النار، حتى أن بعضهم تركوا الجرحى من أبنائهم لعدم مقدرتهم على حملهم ... والبعض اضطر لدفن موتاهم في حدائق المنازل**))[٤٩].

لقد سعت الرواية إلى البحث في هذه الأزمة وفضح الجرائم التي يرتكبها الإرهابيون بحق المدنيين عبر تصوير المواقف المختلفة التي تشير إلى حجم معاناة الناس منها، ولكن بعيدا عن التسجيل التاريخي، لأن ((الصورة الأدبية التي تقدمها الرواية تختلف عن الحقائق التي يسجلها التاريخ))[٥٠]، فالصور التي اعتمدتها الرواية تنتقل مع هذه المواقف من مرحلة إلى أخرى ((**النازحون تثقلهم المأساة وهول المفاجأة يدمي قلوبهم، يمشون بلا عنوان وقد خذلتهم الحياة، وخذلهم الجيش والمتآمرون ... ساروا في حر الصيف مشيا مع وابل الرصاص والعطش والتعب**))[٥١].

الملاحظ أن السّارد قد لجأ إلى توظيف عناصر سيميائية في عملية البناء السردي ليصور لنا أبعاد هذه الأزمة المختلفة، فكان للألفاظ مثل (الخذلان، المأساة، المتآمرون) حضورها الفاعل في الإحاطة بهذه الإبعاد على نحو يبرز وحشية الإرهابيين فضلاً عن الخونة الذين لا تقل مواقفهم خطرا عن الإرهابيين، وفي ذروة عملية السّرد في هذه الأزمة يبرز السؤال المهم عن الوطن ((**وطنهم يهجرهم من مكان إلى مكان ... كيف يكون العراقي لاجئا في وطنه !! تلك إهانة لا تغتفر**))(٥٢).

مثل هذه الصورة تضع بين أيدينا حجم المأساة من جانبها النفسي ((**كل شيء غريب عليهم وهم يتسلقون الجبال الوعرة باحثين عن ملجأ آمن، كل العيون بعيدة عنهم، حتى الهواء لا يعرف كيفية خفقان قلوبهم الخائفة من حيوان مفترس**))(٥٣).

لقد بدا واضحاً أن العناصر السيميائية في الخطابات السابقة (ملجأ، الغربة، وطنهم يهجرهم، إهانة لا تغتفر، السنابل، السماء، مطر، ذكريات، آمال)، قد أسهمت بمهمة النهوض بحركة السّرد وأن تحدد مفاصل ضرورية للكشف عن الشعور الفضيع بالضياع والغربة داخل الوطن.

ويحمّل السّارد الضمير الإنساني نتائج هذه الكارثة الإنسانية التي تمارس بحق المدنيين الأبرياء بعد أن يصور لنا ما يمارسه الإرهابيون بحق المواطنين، لأن معالجة مثل هذه المأساة لا بد أن يكون لها بعدها الإنساني ((**الضمير الإنساني يتحمل نتائج هذه الإبادة الجماعية، والكارثة الإنسانية التي تمارس بحق المدنيين، والعزل من النساء والشيوخ والأطفال**))(٥٤)، ولا ينسى السّارد بصيص الأمل في العودة إلى الديار ولو في سياق طرح تفاصيل المأساة ((**انتشروا في العراء كما العصافير في فرارها من أعشاشها، شاهدوا سنابل تنزل من السماء، وتدور حولهم، يرونها ليلا ويتمنون أن لا تنتهي نزولها من السماء، يناشدونها اللقاء،**

لتحل عليهم سكينة السنابل وترتاح أجسادهم من الإعياء، وتهدأ قلوبهم من القهر... وعندما توشك ذكرياتهم على الرحيل يستمدون الأمل والذكرى من سماء تمطر سنابل، لايريدون لآمالهم أن تبقى فريسة النسيان، فيتأملون هطولها))[٥٥].

وعليه يمكن للقارئ وهو المتتبع لمسار الرواية السردي من خلال العلامات والمرجعيات السّردية التي تعمد السّارد بثها في ثنايا النص أن يدرك الصورة الدلالية التي تنطوي على بعدين: الأول منها موضوع الهجرة والنزوح في صورتها ودلالتها المباشرة، والثاني في دلالة عميقة يؤشر حقيقة المأزق الإنساني الذي يعيشه العالم جراء ظلم الإنسان لأخيه الإنسان وتحت ذرائع شتى، وهو بذلك إنما يضع العالم أجمع في مواجهة نفسه، ويطرح السؤال عن حقيقة ما يجري لإنسانيتنا من استهدف ممنهج.

رابعاً: **العناصر السيميائية الدالة على وحدة المصير في مواجهة الإرهاب**

لقد ارتبطت الرواية في مراحلها الأخيرة بهاجس وحدة المصير لمواجهة الإرهاب، فأخذت على عاتقها مهمة التعبير عن أكثر التحديات التي يواجهها العالم في الوقت الراهن، مع انتشار ظاهرة الإرهاب، الذي بدا واضحاً في مسار النص السّردي، إذ اعتمدت شخصيات روائية عدة تختلف باختلاف مرجعياتها الفكرية والدينية والقومية والمذهبية في إشارة واضحة إلى أن الجميع بات هدفا للإرهاب، وفي خندق واحد، لنجد (العربي، والكردي، والمسلم، والمسيحي، وازيدي) قد أسسوا لفضاء سردي تتفاعل فيه الأحداث ضمن إطار الصورة الكبيرة في بيان ما وصل إليها لإرهاب من فضاعة ووحشية.

بدءا يؤكد السّارد أن للإرهاب وجوه عدة وإن اختلف الزمان والمكان والأدوات، إذ يحاول أن يجمع بين صورة إرهاب السلطة الغاشمة وحاضر الإرهاب ممثلا بداعش، يقول في معرض وصفه للإرهابيين: ((**عيون زرق، سراويل وعمائم،**

سكيرون وحشاشون، قتلة ومجرمون، سفاحون متشردون، أعداء لناسهم ووطنهم تحالفوا مع هؤلاء لنشر الغرغينيا في العراق، لم يأتوا من فراغ، هذه ترسبات الحكم السابق، وهؤلاء سجناء القتل الذين أطلقت داعش سراحهم ليذبحوا العراق أرضا وشعبا))[٥٦].

وعليه يمكن قراءة قضية وحدة المصير في مواجهة الإرهاب ضمن مسار الرواية السّردي على وفق بعدين:

الأول تمثل بإرهاب السلطة في مرحلة النظام السابق، إذ نلحظ أن السّارد قد اتجه إلى الانزياح عن زمن الأحداث نحو الزمن الماضي عبر توظيف ((مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن الحاضر لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد))[٥٧]، تمثل مظهر من مظاهر الحداثة التي تسهم في بناء فضاء أدبي يستوعب المعاني والدلالات المختلفة [٥٨]، فها هو يضع بين يدي القارئ عبر مفارقة سّردية رحلة هروب عائلة (حامد) من جنوب العراق إلى المناطق الشمالية بوصفها ملاذا آمنا من بطش السلطة، بعد إعدام والده (الشيوعي) ((**حامد شاب تولع بجنون بشيرين منذ لحظة وطأت قدمه ارض كردستان، هاربا مع امه ..وهو شاب في السابعة عشرة، بعد إعدامأبيه على يد السلطة في السجون البائسة**))[٥٩]، وكذلك عند التعريف بشخصية عادل الضابط السابق في الجيش العراقي أبان الحرب العراقية الإيرانية ((**عانى عادل من الشعور بالألم وهو بدون تفاصيل أما قصة هروبه في إجازته العسكرية في حرب العراق مع إيران، فكانت معجزة حقيقية، أسهمت بها عمته أسماء التي ربته وهو صغير وتعلق ها كثيرا**))[٦٠] إن مثل هذه التنقلات الزمنية في بنية السّرد ((تعد من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم بها أن يعطي للقارئ التوهم بالحقيقة))[٦١].

أما البعد الثاني فيتجسد بتصوير الحاجة إلى التوحد في مواجهة إرهاب داعش، عبر توظيف عناصر سيميائية في حدود سياقها الفاعل للوصول بالأحداث إلى النهاية، مثل (الناي، السنابل، الملائكة، الرقص، الجديلة، أرواح) فهذا هافال يصور السنابل التي يجدونها عند أبواب ضحايا الإرهاب من دون تمييز على أنها لغز، فيقول :

((**أشم رائحة لغز بهذه السنابل. ربما هي رسالة ربانية لنا كي نتحرك ونشتلها لنطعم الأرض جهدنا وحبنا لها**))(٦٢)، لتتحول فيما بعد إلى شاهد على هول الجريمة في سبايكر ((**وريحانة تضع في أصفاد كل جندي سنبلة، تخفف عليه لحظة الاختناق غرقا**))(٦٣)وترسم وجوه الضحايا ((**والسنابل على الضفاف تتشكل وجوها جميلة للمغدورين، وجوها ضوئية لا تراها الأقنعة والمقنعون والخونة والأوباش**))(٦٤).

وتلعب لفظة (أرواح) الدور ذاته في الإشارة إلى المصير المشترك في مواجهة الإرهاب إذ يمثل الشهداء مختلف شرائح المجتمع العراقي، بوصفها بؤرة تقود السّرد إلى ما تريد، بمثل هذا الحوار ((**نحن أرواح إذاً .. نعم وانا روح مثلكن لا قبور لنا، ولا شيء يدل على جثثنا**))(٦٥)، وهذه الأرواح هي الباقية لأنها قدمت مثالاً رائعاً في التضحية لأجل الوطن من قبل الجميع على اختلاف مرجعيات بنائها السّردي في النص الروائي.

وفي السياق الإشاري ذاته تظهر لفظة (الرقص) لتقود القارئ للدلالة الكبرى وهي المصير الواحد في مواجهة الإرهاب ((**ألم ترقصن معي للنهر حين رقصت الجثث في سبايكر واحتضنتها الأمواج .. رقصة الشهادة لاتشبهها أية رقصة .. ولحنها لا يعزفه أي ناي إلا ناي مقاتل**))(٦٦)، أما لفظة (الجديلة) بكل حمولاتها الدلالية فتأتي لتكتمل صورة المصير الواحد في مواجهة الإرهاب ((**فلنرقص الآن رقصة الجديلة والنهر، جديلتي الشقراء أكثر سموا من همجية داعش وأقرب**

إلى الله، فهي قيثارة مقدسة))[٦٧]، إنها الأرواح الطاهرة التي تعاهدت على الوفاء لهذا الوطن مهما كان الثمن، إنها أرواح العراقيين جميعاً ((**أمطرت السماء سنابل مضيئة، رقصت الضفاف، والنخيل، ماء دجلة اهتزت أمواجه احتضانا لرقصة الأرواح الطاهرة، وبدا أصغر الأشياء رائقا كما قلب نبي**))[٦٨].

إن اختيار هذه الألفاظ بدلالاتها المكتنزة، ساعد في الحفاظ على ديمومة السّرد بمستوى الواقع الذي يستدعي وحدة الجهود لمواجهة الإرهاب بكل صوره وأشكاله، و جاءت لتؤدي دورها الإشاري ضمن السياقات المختلفة للدلالة على قضية وحدة المصير في مواجهة الإرهاب، وهو الأمر الذي يستدعي من القارئ تفاعلاً مع الأفكار الواردة في النص على مستوى التخييل والواقع على حد سواء.

الخاتمة

في نهاية المطاف لا بد أن نقيّم المسار الذي قطعته الدراسة بناءً على الإطار النظري الذي اعتمدناه آنفاً، إذ تبنت الرواية التعبير عن الواقع من منطلق ما هو ظرفي معاش للتأسيس لمادتها الحكائية.

وعليه فقد سعت إلى تعرية واقع الإرهاب، ولامست قضاياه عن كثب، واستوعبت أهم الطروحات التي هيمنت على الواقع، ومثل هذا الأمر يؤكد الحاجة إلى مثل هذه الطروحات في المعالجة والطرح عبر مشروع ثقافي، يتكفل بمهامه النخبة المثقفة الفاعلة في المجتمع، بوصفها صاحبة القدرة على قراءة الواقع والتفاعل مع قضاياه المختلفة.

وضمن هذا الإطار يمكن أن نوجز أهم النتائج، بالآتي:

أولا: تبنت الرواية في بعدها الموضوعي مهمة تعرية الإرهاب ونبذ العنف والدعوة إلى مقاومته فكرياً وثقافياً، إذ رسمت البنية السّردية بأبعادها المختلفة (الشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان) من دون أن تتناول الظاهرة عبر أنموذج إنساني وعلى وفق رؤية محددة، وكشفت الوجه الحقيقي للإرهاب



وجرائمه البشعة، فضلا عن طبيعة المأساة التي يعيشها الإنسان العراقي جراء ذلك، فعملت على تحديد جذوره التاريخية والإيديولوجية والفكرية من دون أن تتخلى عن خصوصيتها الفنية.

ثانيا: ساعدت العناصر السيميائية الدالة في تماسك بناء النص السّردي، إذ جاءت متوافقة مع الأحداث، فضلاً عن العناصر الأخرى، إذ يمكن ملاحظة الدور الذي لعبته في ضمان ديمومة الحدث السّردي، لما لها من إمكانات إشارية موحية، قد ساعد في الحفاظ على مسار السّرد بمستوى الواقع، و جاءت لتؤدي دورها الإشاري ضمن السياقات المختلفة للدلالة على قضايا الإرهاب، وهو الأمر الذي يبرز دور القارئ على التواصل مع الأفكار الواردة في النص على مستوى التخييل والواقع على حد سواء.

ثالثا: أعتمدت اللغة الروائية نظامها الإشاري والرمزي الخاص، الذي تمكن من الكشف عن رؤى وأفكار الجماعة اللغوية (الشخصيات)على مختلف مرجعيات بنيتها السّردية (الدينية، والقومية، والسياسية، والفكرية)، وهي بذلك إنما تسهم في تحديد ملامح مرحلة مهمة من تاريخ العراق المعاصر.

رابعا: لعبت العناصر السيميائية دوراً فاعلاً في تحديد التشكلات النصية في الرواية وعلاماتها السيميائية الدالة على صور الإرهاب، وساعدت في تحليل رموزها المكثفة بوصفها نواة النص السّردي التي تحدد مفاصل مهمة في عملية البناء السّردي، لاكتنازها بالطاقة الدلالية الموحية التي تجلت بوضوح في المتن السّردي.

الهوامش:

١. هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة،حفناوي بعلي، الملتقى الدولي الثامن عبد المجيد بن هدوقة،١٢٣،٢٠٠٤

٢. التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، د. فؤاد المرعي،مجلة جامعة تشرين، سوريا،مج ١٤،ع ١٦٤،١٩٩٢،٢. □
٣. الرواية والتحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية باللغة العربية،مخلوف عامر، الفصل الخاص بأثر الإرهاب في الكتابة الروائية منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٠٢،٢٠٠١. □
٤. إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر البنية التكوينية بين النظرية والتطبيق،محمد خرماش،المغرب،١٨١،٢٠٠١. □
٥. ينظر المصدر السابق،٨٣. □
٦. ملامح في الرواية السورية، روحي الفيصل،، دمشق، ١٩٧٩، ص ٧. □
٧. الرواية والتحولات في الجزائر، مخلوف عامر،٩٤ □
٨. المتخيل والسلطة،عادل سنقوقة،منشورات الاختلاف، الجزائر،٢٠٠٠، ٨٧. □
٩. مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي،محمد عز الدين الترابي، مجلة الوحدة،ع ٩٩،١٩٨٨،٤٩. □
١٠. ينظر التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، فؤاد المرعي،١٦٨. □
١١. الرواية و التحولات في الجزائر، مخلوف عامر،١٠٢.□
١٢.المصدر نفسه والصفحة. □
١٣.ينظر تحليل الرواية، بيتر دومجير، تعريب مجموعة باحثين،مجلة العربي والفكر العالمي، ع ١٠٥،١٩٨٩،٥-١٠٦. □
١٤. ينظر قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، رشيد بن مالك،دار الحكمة، الجزائر،١٢٢،٢٠٠٠. □
١٥.ينظر في المعنى دراسة سيميائية، ا ج غريماس،ت نجيب غراوي،مطبعة الحداد، اللاذيقية، سوريا،١٣،٢٠٠٧. □
١٦.ينظر علم الإشارة-السيميلوجيا-، بيير جيرو، ت منذر عياشي،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،١٩٨٨، ٢٣. □
١٧.يينظر التحليل السيميائي للخطاب السردي □دراسة لحكاية ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة □ دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران، دت،٧. □
١٨.ينظر علم الإشارة، بيير جيرو،٦٥-٦٦. □
١٩.ينظر المصدر السابق، ٥٠. □
٢٠.في المعنى، غريماس،١٢. □
٢١.ينظر من وهم الرواية إلى وهم الوهم، عبد الله ابراهيم، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع ١٢٤،٦٧. □
٢٢. الفاعل من المنظور السيميائي □دراساتفي القصة القصيرة □ المؤلف،دار العربي للنشر، الجزائر،٢٠٠٠، ٢٣. □
٢٣. السرد ومستويات التحليل السيميائي للنصوص □سيمياء غريماس أنموذجا□ د . عقاق قادة، مجلة الخطاب، ع ٣٢١،٢٠٠٨،٣. □

٢٤.سيميائيات الخطاب الروائي،عمر عبد المجيد،منشورات الرافد، الشارقة،٢٦،٢٠١٣-٢٧ .☐
٢٥.رقصة الجديلة والنهر (رواية)، وفاء عبد الرزاق،مؤسسة المثقف العربي، سيدني،١٩،٢٠١٥ .☐
٢٦. الرواية،١٩-٢٠ .☐
٢٧. الرواية السياسية، طه وادي،الشركة العالمية العربية للنشر لونجمان،القاهرة ٢٠٠٣، ١٢٣ .☐
٢٨. الرواية،٢٠ .☐
٢٩. الرواية،٢٥ .☐
٣٠.الرواية، ٢٧ .☐
٣١.الرواية، ٢٨ .☐
٣٢. الرواية،٣١ .☐
٣٣. الرواية،٣٤ .☐
٣٤. الرواية ٤٨ .☐
٣٥. على مفترق طرق، محمود محمد الخزعلي،مجلةالتواصل،ع ٨، ٧٥،٢٠٠١ .☐
٣٦. في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض،المجلس الوطني للثقافة والفنون ن الكويت،٨٦،١٩٩٨ . ☐
٣٧. ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي،المركز الثقافي العربي، بيروت،٢٢٧،١٩٩٠ .☐
٣٨. الرواية،٣١-٣٢ .☐
٣٩. الرواية ٤١-٤٢ .☐
٤٠.الرواية والتحولات في الجزائر، مخلوف عامر، ١٠٢☐
٤١.الرواية،١١٨ .☐
٤٢.بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي،٢٢٤ .☐
٤٣.الرواية،١٢١ .☐
٤٤. الرواية،١٢٢ .☐
٤٥. الرواية،١٣٢ .☐
٤٦. الايدولوجيا وبنية النص الروائي☐دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، عمر علان،منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،٢١٤،٢٠٠١ .☐
٤٧. الرواية،٨٦ .☐
٤٨. الرواية،٣١ .☐
٤٩. الرواية، ٣٥ .☐
٥٠. الرواية السياسية، طه وادي، ٢٢٢ .☐
٥١. الرواية، ٣٥ .☐

٥٢. الرواية،٤٢. □
٥٣.الرواية، ٤٤. □
٥٤. الرواية، ١١٣. □
٥٥. الرواية، ١١٣. □
٥٦. الرواية،٧٨. □
٥٧. بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي،١٢١. □
٥٨. ينظر شعرية الفضاء والمتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي،المركز الثقافي العربي، بيروت،٢٠٠٠، ٦٨ □
٥٩. الرواية، ٦٢. □
٦٠. الرواية،٩٧. □
٦١. بناء الرواية، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥،٢٦. □
٦٢. الرواية،٧٠. □
٦٣.الرواية،١٢١.. □
٦٤. الرواية،١٢١. □
٦٥. الرواية،١٣٢. □
٦٦. الرواية، ١٣٣،□
٦٧.الرواية،١٣٤،□
٦٨.الرواية، ١٣٤ .

المصادر:□

- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر البنية التكوينية بين النظرية والتطبيق، المغرب،٢٠٠١ .
- عمر علان: الايديولجيا وبنية النص الروائي□دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،٢٠٠١ □
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩٠ □
- سيزا قاسم : بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥،□
- التحليل السيميائي للخطاب السردي □دراسة لحكاية الف ليلة وليلة وكليلة ودمنة □ دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دت□
- عمر عبد المجيد: سيميائيات الخطاب الروائي، منشورات الرافد، الشارقة،٢٠١٣ □

- حسن نجمي: شعرية الفضاء والمتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت،٢٠٠٠ □
- وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر (رواية)، مؤسسة المثقف العربي، سيدني،٢٠١٥ □
- طه وادي: الرواية السياسية، الشركة العالمية العربية للنشر لونجمان،القاهرة ٢٠٠٣ □
- مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، دراسة نقدية في مضمون الرواية باللغة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١□
- بيير جيرو، ت منذر عياشي: علم الإشارة-السيميلوجيا-، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٨. □
- الفاعل من المنظور السيميائي□دراسات في القصة القصيرة □ المؤلف، دار العربي للنشر، الجزائر،٢٠٠٠. □
- في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،١٩٩٨. □
- ا ج غريماس،ت نجيب غراوي: في المعنى دراسة سيميائية، مطبعة الحداد، اللاذيقية، سوريا،٢٠٠٧. □
- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر،٢٠٠٠. □
- عادل سنقوقة: المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٠ .□
- روحي الفيصل: ملامح في الرواية السورية، دمشق، ١٩٧٩□
- حفناوي بعلي: هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي الثامن عبد المجيد بن هدوقة،٢٠٠٤ □

الدوريـات:□

- بيتر دومجير، تعريب مجموعة باحثين: تحليل الرواية، مجلة العربي والفكر العالمي، ع ٥،١٩٨٩. □

- د. فؤاد المرعي: التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة جامعة تشرين، سوريا، مج ١٤، ع ١٩٩٢،٢.
- د . عقاق قادة: السرد ومستويات التحليل السيميائي للنصوص سيمياء غريماس أنموذجا مجلة الخطاب، ع ٢٠٠٨،٣.
- محمود محمد الخزعلي: على مفترق طرق، مجلة التواصل،ع ٢٠٠١،٨.
- عبد الله ابراهيم: من وهم الرواية إلى وهم الوهم، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع ٦٧-٦٨، دت.
- محمد عز الدين الترابي: مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، ع ١٩٨٨،٤٩.

.... ❖❖❖❖❖ ....

سردية الألم – في روايات وفاء عبد الرزاق

قراءة في المفهوم والإجراء- رواية عشر صلوات للجسد أنموذجا

أ.د سوسن البياتي*

المقدمة

انشغل الإنسان منذ أن خُلق بما يضمن بقاءه على هذه الأرض، فرأى من جراء ذلك صنوفا شتى من الآلام والقهر والاستلاب والعنف والخوف وكلُّ ما يمكن أن يهدد وجوده، فالألم يتصل بالنفس البشرية وينطلق مخلفا نزواته وتراكماته على الجسد الإنساني مشتغلا في الآن ذاته على الاثنين، فحينما يتفاقم الألم الجسدي يتفاقم معه الألم النفسي، فيرتبطان ارتباطا قسريا لا يمكن فصلهما أو قراءة أحدهما بمعزل عن الآخر.

ولا يخفى عليه وهو يناضل من أجل البقاء أن الحياة لكي تستمر لابد من مواجهة الصعوبات وأن يضع نُصب عينيه أنه خلق ومع كل هذه الشرور والآثام، وانه لابد من مواجهة الآلام بأشكالها المتنوعة.

ولعل الموت وقساوته وبشاعته هو الألم الأقسى الذي احتمله الانسان، ورضخ له، فهو الفعل الوحيد الذي عجز الإنسان أن يقف أمامه ويصارعه، وإن كانت الأدبيات القديمة تشير إلى محاولته الانزياح عن المألوف وبحثه عن سبل الخلود وقد عجز عن ذلك أيضا، ففي الوقت الذي قاسى فيه كلكامش المتاعب وواجه الصعوبات للحصول على عشبة الخلود، فإذا بالحية تستحوذ عليها

* كلية الآداب /جامعة تكريت/ العراق.

مذكرا إياه بأنه من بني البشر، وإنه مكتوب عليه الموت كما كتب عليهم، فآمن أن الموت محتم وعليه أن يعيش حياته كما يريد وأن يواجه آلامه ومصاعبه بروح تضمن له البقاء.

وجاءت الرواية وهي تسعى إلى أن تشكل رؤاها وتصوراتها عن هذا الإنسان، وليصبح مدارها ومحورها الإنسان، عليه تشتغل وبه تنشغل، فكانت الشخصية الروائية تعبيرا موفقا لصورة الإنسان في الرواية، وإن كانت كائنات من ورق إلا أنها تمثل صورة طبق الأصل عن الإنسان.

فكان من البديهي أن تثير الرواية في مضمونها كلَّ ما يعترض الإنسان في حياته، ولعل الألم الذي شكل خطابا مأساويا من أبرز الثيمات التي وظفتها الرواية ونظّرت لها تطبيقيا قبل أن يستفحل وجوده وتتشعب أصنافه بمرور الزمن.

لقد كان سؤال الذات والبحث عن الهوية من أبرز الأسئلة التي طرحتها الرواية، واشتغلت عليها، ولم يكن هذا السؤال بعيدا عن الحيثيات التي تلازم الانسان في حلّه وترحاله؛ لذا فقد دأب الروائي أن يستنطق كلَّ ما من شأنه أن يثير قضية أو يجيب عن أسئلة أو يحدد آليات اشتغال نصه الروائي من خلال التقنيات الموظفة، أو المضامين التي تطرحها الرواية لا سيما تلك التي ترتبط بشكل مباشر بالذات الأنثوية وصراعها مع الآخر لأجل البقاء وإثبات هويتها ووجودها.

والألم واحد من أكثر الاسئلة شيوعا وارتباطا بالإنسان، فهو يدرك أن الحياة لعبة لا بدَّ من أدائها على نحو أفضل، وفي علاقاته مع الآخرين تنمو

سردية الألم وتتشعب وتتشكل وتزدهر كلما كثر هذا الآخر في حياة الإنسان، وكلما تألم زادت قناعته بضرورة إجراء عملية استئصال للآخر من حياته.

فالألم تجسيد حي للإنسان داخل النص الروائي، به يمتاز وعنه يختلف عن الكائنات الأخرى في أنه يعبر عمّا يحسُّ به ويعاني منه، وربَّما كانت الكتابة أكثر الأدوات التي ا ستعملها الإن سان ليعبر من خلا له عن آلا مه وأحزا نه وهفواته وخوفه وإصراره - في الآن ذاته- عن التشبث بالحياة.

وإذا كان الكبرياء الرجولي يمنع الرجل من أن يعبر صراحة عن آلامه، حفاظا على نقطة ضعفه التي يخ شى أن تظهر أمام الآخر/ المرأة، فان المرأة بطبيعتها وطبيعة تكوينها الخلقي وجدت في الآلام متنفسا لها وتعبيرا عن ذاتها، لا سيما إذا ما نظرنا إلى هذه الثيمة على أنها نتاج فعلي يلجأ إليه الاذ سان، ويكون سببا رئيسا فيه.

نه ضت روايات وفاء عبد الرزاق وهي تحاول ان ت ستنطق المرأة بكيانها وأفعالها وجمالها ومواقفها وكبريائها ودموعها وبكل ما يمكن لها ان تكون مثالا حيا في هذا الوجود، فالمرأة في روايات وفاء عبد الرزاق خا ضعة لمقومات الآخر، على الرغم من أنها تحرر ذاتها بذاتها، والألم الذي تتعرض له إنما يكون الآخر شريكا فيه وربما سببا رئيسيا فيه، وما معاناة المرأة وآلامها في الرواية إلا صورة - طبق الأ صل- من معاناتها وآلامها في الحياة، والم سبب الرئيس في الن صين كليهما واحد وهو الرجل.

تحاول هذه الدرا سة ا ستقراء مكامن الألم في روايات وفاء عبد الرزاق وأن تغوص في أ سبابها ودوافعها وأ شكالها ونتائجها، وأن يكون الألم الذ سوي هو مدار هذه الدراسة ومحورها الأساس.

المطلب الاول: في المفاهيم

ذكر البغدادي في خزانته أن أحدهم سأل: ((ما بال أفضل أشعاركم في الرثاء؟)) فأجاب: لأننا نقولها وقلوبنا موجعة.))[١]، في ا شارة منه إلى أثر الألم في الإبداع، لاسيما الشعري ، فأفضل الأشعار واصدقها كانت تلك التي خرجت إلى غرض الرثاء، ومن هنا ندرك عمق المأ ساة التي عا شتها الخن ساء وهي ترثي أخويها في الجاهلية وأبناءها في الا سلام، وابن الرومي وهي يرثي أبناءه تباعا، فالألم الذي يعـ صف بالوجدان لا يمكن تدارك آثاره الا بالحزن والرثاء، وإذا كان الرثاء المصدر الأول والأساس للألم، فإن الأغراض الشعرية الأخرى لاتني تمت بصلة بالألم، فالشكوى والهجاء والغزل العذري ليس إلا أغراض استجابت لدواع الألم، فالغزل الرقيق ليس إلا ((نتيجة لألم الهجر أو الـ صد أو الفراق، ذ لك الألم الطويل العريض العميق الذي تتخلله لحظات ق صيرة من و صال لذيذ، وليس هذا الو صال اللذيذ بمنتج أدبا كالذي ينتجه ألم الفراق. وأن الأديب كلما صهره الحب، وبرح به الألم، كان أرقى أدبا، وأ صدق قولا، وأ شد في نفوس السامعين أثرا.))[٢].

أما الـ شوق فهو ((مزيج من الرغبة والألم، وهو قوة انجذاب إلى الآخر، وافتقار له.))[٣]وهو ما يدفعنا إلى الإقرار بأن الإبداع الـ شعري شكّل ((معادلا

---

(١) خزانة الادب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تح: عبد السلام هارون، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٢، ٣: ١٥٧.

(٢) فيض الخاطر، احمد امين، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ١: ١٠٨.

(٣) المنهج وتعددية القراءة، سعيد احمد عبد الرحمن، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ١٠٧.

موضوعيا وفنيا للألم الحقيقي، النفسي والمادي، الذي يعانيه المبدع في الواقع، بحسب الأسباب التي تدفع اليه.))(٤).

على أن مدخلنا هذا لا يعني بالرثاء عند الشعراء ولا مقدار الألم الذي عاناه كل واحد منهم، فالسجل حافل بالآلام، والشعراء أكثر الناس إيلاما، ((وقد بيّن ابن سلام الجمحي ٢٣١هـ) أثر الألم في تحفيز القريحة الشعرية، إذ عزا مظاهر الانفعال لدى الشعراء، إلى الظروف السياسية التي أدت إلى نشوب المعارك والحروب، وما تفضي إليه من مواجع وآلام، تساعد على إثارة عواطفهم.))(٥)، إذ يشكل ((الحزن والألم والمعاناة، محفزات مهمة لإبداع الشاعر، إذ يرجع الأصل في الإبداع الفني، إلى الحزن وليس الفرح، لأن ما يختزنه الشاعر من أحزان وآلام، تشكل الركيزة الأساسية التي تبنى عليها أفراحه وسروره، في المواقف التي يستشعر فيها الفرح والسرور... فالذي يجعل من حزن الشاعر لا ينتهي، هو أنه ما يكاد ينتهي من ولادة عمل حتى يهيج في نفسه عمل جديد، وتأخذ الانفعالات من جديد في السيطرة على فكره ووجدانه.))(٦).

فما هو الألم؟ وكيف يمكن التعامل معه بوصفه سردية من سرديات النص الروائي؟

الألم لغة:

(٤) سيكولوجية الابداع في الفن والادب، ٢٧٢.

(٥) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تح: محمود محمد شاكر، د.ط، دار المدني، جدة، د.ت ،١: ٢١٧، نقلا عن ثنائية اللذة والالم في شعر ابي نواس، ٤٨.

(٦) سيكولوجية الابداع في الفن والادب، يوسف ميخائيل اسعد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، ١٠٥.

يـ شير ابن منظور إلى أن الألم هو الوجع، والجمع آلام، وألم الرجل يألم ألما، فهو ألم، وتألم وألمته، والأليم: المؤلم الموجع.

والعذاب الأليم: الذي يبلغ وجعه غاية البلوغ، وعذاب أليم بمعنى مؤلم، والتألم: التوجع [٧].

و يذ هب الفيروز آ بادي إلى أن الألم محر كة بمعنى الوجع، والأليم: المؤلم من العذاب: الذي يبلغ إيجاعه غاية البلوغ [٨].

أما اصطلاحا فيمكن عده: ((شعور شخصي بعدم الارتياح، او بوجود أذى من شدةٍ ما، لا يعرفه إلا من يجربه، ولا يحسن وصفه إلا من يعانيه.))[٩]

قـ صره فلا سفة العرب وعلماءهم على ((معنى الوجع الذي يـ صحب بعض الحالات المرضية الحادة... وهو شعور بالحزن والكآبة مصدره حادث يعوق تحقيق رغـ بة ما.))[١٠]، على الرغم من أ نه ((ليس معطى تقرره الظـاهر البيولوجية، وإنما هو إحـ ساس فردي، وبالتالي فان تقويمه يتم انطلا قا من تـ صريحات المريض، فـ ضلا عن ذلك فهو لا يخـ ضع للبرهان؛ بل للإحـ ساس والتجربة.))[١١]، فهو ((شعور النفس بخروجها عن الاعتدال))[١٢]

(٧) لسان العرب، ابن منظور، ط٣، دار احياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، د.ت، ٢: ١١٣.
(٨) القاموس المحيط، قدم له وعلق: الشيخ ابو الوفا نصر الهوريني، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٩، ١٠٨٨.
(٩) نصوص ومصطلحات فلسفية، فاروق عبد المعطي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣، ٣٢٢.
(١٠) المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧، ٨٧.
(١١) مدخل الى علم الطباع، كمال سوسة، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢، ٢٠٦.
(١٢) معرفة النفس الانسانية في الكتاب والسنة- علم النفس، سميح عاطف الزين، ط٢، دار الكتاب المصري-القاهرة/دار الكتاب اللبناني-لبنان، ٢٠٠٨، ١: ٣٩٣.

ومن هنا فقد عدَّ فرويد الألم بأنه رد فعل على فقدان بداهة الوجود، من خلال انك سار داخلي، أما العذاب فهو ما ي صيب الاذ سان ب ضربة تقتلعه من ذاته [١٣]، وهو عند ليبنتز الشعور بالنقص[١٤].

لقد ذهب أكثر المعنيين بدرا سة هذا المفهوم وربطه باللذة، لا سيما تلك التي تتعلق بالرغبات، فكل رغبة إذا ما توافرت فإنها ت شكل لذة خا صة عند الإذ سان، وفقدانها هو الم سار الأول الذي يحيل الفرد إلى الإح ساس أو الـ شعور بالألم، إذ ((لا يوجد الألم الا في الرغبات التي لم تتحقق...))[١٥]، وانه ((قد يتولد الألم عن اليأس، الذي هو قطع الرجاء.))[١٦]

لذا فهو يرتبط باللذة من جهة، و باليأس من جهة اخرى، على الرغم من الفرو قات ا لحا صلة بينهما، ((إن الـلذة حسٌ مريح أ ما الألم فهو حسٌ مؤلم.))[١٧]، فيما يأتي اليأس على درجة قريبة من الألم كونه الجـ سر الذي يو صل الإذ سان إلى الألم، ذلك أن الاح ساس باليأس يخلق فجوة عند الاذ سان بعجزه عن تحقيق ما يأمله، وهذا الإح ساس بالعجز يقود إلى الحزن ومن ثم الألم، الذي سيؤدي آخر الأمر إلى إح ساس الإذ سان بالوحدة وتقوية ((الـ شعور بالوحدة، لأن المتألم ينطوي على نف سه ويبتعد عن الآخرين، ويت ضخم هذا

(١٣) ينظر مافوق مبدأ اللذة، سيجموند فرويد، تر: اسحاق رمزي، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤، ٩١.

(١٤)معرفة النفس الانسانية في الكتاب والسنة- علم النفس ، ١: ٣٩٦.

(١٥)معرفة النفس الانسانية في الكتاب والسنة- علم النفس ،١: ٣٩٤.

(١٦)معرفة النفس الانسانية في الكتاب والسنة- علم النفس ،١: ٤٠٤.

(١٧) تاريخ الفلسفة العربية، حنا الفاخوري، د.ط، دار المعارف، بيروت، د.ت، ١: ١٢٦.

الإحساس عندما يرى المتألم ألا أحد قادر على فهم معاناته.))[١٨]، إذ ينشأ الألم ((عندما يجابه الانسان بعائق يحول دون تحقيق تلك الرغبة

مما يكدر عليه صفوه وهدوئه ويحفزه باتجاه دفع هذه العوائق والموانع والتخلص منها.)) [١٩].

إن مفارقة الألم، تكمن في كونها تقيم الحدود الفاصلة بين الذات والعالم، وتمنح الفرد إحساسه بالحياة، فـ ((الفرد يوجد حيث يمسه الألم، واذا يوجد الألم يفقد الحس بأنه لا شيء.))[٢٠]

لم يميز التحليل النفسي بين الألم النفسي والألم الجسدي، فكلاهما في المرتبة ذاتها، إذ يستعمل صيغ الألم النفسانية ذاتها للألم المعنوي، إذ يرى فرويد بأن هناك صلة نفسية – بدنية بين اللذة ونقيضها الألم، وبين حالات الثبات من عدمها [٢١].

وقد حدد انكساغوراس وهو أحد فلاسفة المدرسة الطبيعية المتأخرة الألم بأنه ((حالة يشعر بها الفرد عندما يحس بأن أحد أعضاء الحواس لديه قد أجهد نفسه بعمله أكثر مما يجب، فهذا الإحساس لديه يسبب للإنسان ألما في العضو الذي يقوم بعملية الاحساس او يرتبط بها...))[٢٢]، فهو ((معطى من معطيات الحياة البشرية، ولا أحد ينفلت منه في لحظة أو اخرى، لأن حياة من

---

(١٨) المستصفى، ابو حامد الغزالي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣، ١١٨٤.

(١٩) مدخل الى علم الطباع، ٦٢.

(٢٠) اللذة والالم في حياتنا، يوسف ميخائيل اسعد، ٨٤. النص في رسالة اللذة والالم في شعر ابي نواس، ٣٥-٣٦.

(٢١) ثنائية اللذة والالم في شعر ابي نواس-دراسة تحليلية، حسين علي عباوي، اطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة تكريت، اشراف:أ.د اسماء صابر جاسم، ٢٠٢٠، ٣٩.

(٢٢) اللذة والالم في الفلسفة الاخلاقية اليونانية، ٢٠٢.

غير ألم أمر لا يتـ صور...والألم يحيل دوما إلى سياق شخـ صي واجتماعي يغير من الاحساس به.))[٢٣]؛ لذا فإن الشعور بالألم هو الذي يمنحنا إحساسا بوجودنا بـ شرا على وجه الأرض، وأن ثمة علاقة بين الألم والإحـ ساس به إذ ((تكمن مفارقة الألم في كونها تمنحنا الاحـ ساس بأننا أحياء وتقيم الحدود الفا صلة بين الذات والعالم. الفرد يوجد حيث يمسه الألم...))[٢٤]

و هذا يقودنا إلى نقطة مهمة لا بد الإ شارة إليها تتمثل في أن الألم تجربة، ولابد على الإنـ سان أن يعيـ شها فـ .((الألم لا يقبل البرهنة بل يُعاش كتجربة. وقوة تأثيره خاصة بالشخص الذي يحس به.))[٢٥]

ومثل هذا الإحـ ساس سيقوده إلى أن يتأمل نفـ سه وذاته أثناء الألم، ذلك أن وجوده مرهون- نوعا ما- بما يحـ سه ويـ شعر به وما يكابده من الآلام، فـ .((الإنسان يشعر بوجوده في اللحظة التي يتألم فيها وما يدعم ذلك أن تجربة الألم تجربة ذاتية شخـ صية لا يمكن أن يـ شاركنا فيها الآخرين، فهي خبرة باطنية تدعو الذات إلى الانعكاس على نفـ سها والاعتناء بنفـ سها وممار سة الرفض المقدس ولا يقوم الألم بدور المنبه على الخطر القادم فحسب بل يمثل حافزا قويا يدعو إلى اليقظة والـ شهود ويتيح للمرء الفر صة ليعيش تجربة الوحدة على حقيقتها.))[٢٦]، لذا فمن الـ ضروري جدا أن يعيش الإنـ سان ويعاني تجربة الألم بمرارته وعذاباته وإلا ((أصبح وجودنا عدما، فأن تحيا يعني أن تتألم. وهذا الألم يستمر معنا كي نظفر بالسعادة، فالسعادة لا يمكن أن تأتي دون وجود ألم، أي

(٢٣) تجربةالألم، ١١.
(٢٤) تجربةالألم، ١٢.
(٢٥) تجربةالألم، ١٥.
(٢٦) فنومينولوجيا اللذة والالم، زهير الخويلدي، مركز الراسات والابحاث العلمانية في العالم العربي،٢٠١٤/٥/٣
https://www.ssrcaw.org/ar/art/show.art.asp?aid=413119

أنها حتمية ورديفة للألم مهما كانت شدته ومرارته.)) (٢٧)، فهو ((الذي يكشف لنا عن وجودنا الفردي في حدة قاسية تتمزق معها الرابطة التي كانت توثقنا بالكون... وهو الذي يتيح لنا الفرصة لأن نعاني " تجربة الوحدة" على حقيقتها))(٢٨)، فالبشر يشعرون ((بأن الآلام التي عانوها هي التي كونت معظم الجانب الشخصي من وجودهم... أي أن الخبرات الأليمة التي يعانيها المرء لابد من أن تندمج في صميم وجوده، فتصبح بذلك ثروة باطنة تنخرها الذات للمستقبل، وتتسلح بها ضد ما يستجد من هجمات.)) (٢٩)

فهو على وفق هذا المفهوم لم يكن ((إلا مناسبة لشعور الذات بنفسها، من حيث هي متأصلة في أعماق الوجود العام، حاضرة أمام العالم الخارجي. وهذا الشعور هو الذي يجعلنا نميل إلى الوحدة في اللحظة التي نتألم فيها، لأننا نشعر عندئذ بانفصالنا عن الكون، على الرغم من تأصلنا في أعماق الوجود العام.))(٣٠)

المطلب الثاني: سردية الألم في رواية عشر صلوات للجسد

حرصت وفاء عبد الرزاق على أن تكون المرأة قضيتها التي تشتغل عليها في نصوصها جميعا- روائية كانت ام شعرية- وبغض النظر عن الأدوار التي تجسدها، فالمرأة في سردها تتجسد ذاتا وقضية ترتبط ارتباطا وثيقا بالقضايا الوجودية في الحياة.

(٢٧) مشكلة الألم عند دوستوفسكي، تقديم وعرض: عبداللطيف الصديقي، الطبعة العربية، دار امجد للنشر والتوزيع، عمان،٢٠١٥، ٣٢.

(٢٨) المشكلة الخلقية، زكريا ابراهيم، ٢٠٥.

(٢٩) مشكلة الألم عند دوستوفسكي، ٥٧،

(٣٠) المشكلة الخلقية، زكريا ابراهيم، ٢٠٥.

ف شخ صياتها تظهر إلى الوجود المادي مأزومة، تعيش مأ ساتها التي ي سببها الآخر/ الرجل، منهكة، متعبة، مك سورة لكنها في مقابل كل ذلك لا تر ضخ لآلامها ولا لأحزانها ولا لي أ سها، فهي شخ صيات مفعمة بالأمل، مت شبثة بالحياة، تجد في عملها ووظيفتها وادوارها ما يعينها على كل ذلك، وتحرص على علاقاتها مع الأخريات اللواتي ع شن الادوار بالمأ ساة بنفس اذ ساني منقطع النظير، وقراءة متعمقة لرواية ع شر صلوات للج سد ستك شف عن عمق هذه الرؤية وم صداقية وهي تتناول حيوات شخ صيات ذ سائية عانت ما عانت من الرجل والمجتمع والجهل والتخلف ورغبة هذا الآخر في التسلط .

تحكي الرواية قصة عشر نساء، تسميهن نساء الألم والصمت، التقين في ظرف خاص جمعتهم المحبة والرغبة في العطاء ووحدتهم المأ ساة، وجدوا في علاقتهم وت عارفهم الملاذ الوحيد للخلاص من الآلام التي تغلف ح ياتهم، ويتج سد كل ذلك في سرد روائي على ل سان بطلة الرواية / أزاهير / الأنا الثانية للكاتبة، ليتم من خلالها تبادل العلاقات وليكون هدفهم الأول والأخير حكاية مأ ساتهم من دون تحفظ أو رياء، لننقل من خلالها إلى بربارة/ أناهيد/ لكش/ سارة / ولكل واحدة منهن صلاة خا صة بها هي صلاة للج سد الذي احتمل ما احتمل ووجد في هذه الصلاة راحته وسكينته .

إذ تأتي هذه ال صلوات على نحو يغاير ما هو متعارف عليه، فهي لي ست الصلوات التي يقوم بها الجسد، بل هي صلوات تتلى للجسد، وبمعنى آخر، يمكن ان نعدها اعترافا أو بوحا او كشفا للأجساد التي عانت ما عانت.

على أن هذه ال صلوات ستخرق أمرين مهمين يجب أن نأخذهما بنظر الاعتبار:

الأول: إنها تقام في فـ ضاء يفترض فيه أن يكون فـ ضاء مـ شاعا للحرية والأمان.

الآخر: إنها تنتهك الأجـ ساد وتخرق حريتها بدلا من أن تكون صلاة تحافظ على رصانة الجسد وحريته.

فالنـ ساء اللواتي يتلون صلواتهن ماهن إلا نـ ساء مررن بتجربة حياتية قاسية إلا أنهن لم يستسلمن وتشبثن بالحياة، فكان صراع اليأس والأمل، صراع الحب والكره، صراع الحياة والموت، ومن هذا الصراع يتولد الخوف والألم والقهر، ومنه أيـ ضا يتولد النقيض فإذا بهن قويات، مقبلات على الحياة، ضاحكات مستبشرات.

يتجـ سد الأمل منذ الـ صفحات الأولى للرواية، فعلى الرغم من كل المآسي التي تعيشها شخصيات الرواية، فإنهن يُسيرن حياتهن على نمط يسمح للأمل أن يتغلغل وينمو في قلوبهن، وهو يرتبط بالألم من جهة، و باليأس من جهة أخرى، تقول وفاء عبد الرزاق ردا على سؤال الباحثة حول الآلية التي من خلالها توظف وفاء عبد الرزاق ثيمة الأمل في رواياتها عموما، وتحديدا في رواية (عشر صلوات للجسد)؟ فتقول:

((المعروف عني في كتاباتي بأني أ شحن النص بالأمل سواء سرداً أم شعراً، علماً أنني أضع أصبعي على مواضع سلبية كثيرة والمؤثرات الكثيرة على هذا السلب، سواء كانت سياسية، دينية، عقائدية، أو مجتمعية. فمثلا في رواية "ع شرُ صلواتٍ للجـ سد"، تحدثت عن المرأة في الأ ساطير والأديان، والتاريخ والمجتمع العـ قا ئدي وا لمذهبي والقومي للـ شعوب التي اخترت بطلاتي منـ ها. و سلطت الضوء على ذلك، لكن بالمقابل بينت الجاب الآخر الإيجابي الباعث على

الحياة والأمل بتلك الد شعوب، كي تتخذ البطلة صفة التحدي كمثيلتها التي تحدت وأوصلت نفسها إلى ما هو عليه. فمع كل بطلة تناولت المفصلين، وبينت أنها رغم ذلك هي باقية وستبقى منذ عهد المرأة بالحياة حتى اللحظة والمستقبل وإن عاكستها الخطوب.

الكاتب لا يقدم الحلول، بل يترك القارئ يكتـ شف، الا شتغال على منح القارئ هذه الخا صية هو مبعث الأمل به ليكون مـ شاركا بهذا الأمل، والدليل النهايات المفتوحة في أغلب روايات القابلة لتأويلات كثيرة.))(٣١)

وهو يوحي بأن الروائي يـ شحن ذ صو صه دوما بطاقة إيجابية تعكس رؤيته ورغبته في الحياة من جهة، وإن الر سالة التي يحاول إيـ صالها إلى القارئ تكمن في المواجهة والتحدي ومقاومة الظروف التي تحول بين الإنسان وطموحه من جهة أخرى على الرغم من أ نه لا يـقدم حلولا منطقية للمـ شا كل التي يطرحها في نصوصه.

بدءا من الإ هداء يحيلـ نا النص على ثيـ مة الألم لتتكـ شف لـ نا مـ نذ الصفحات الأولى أن الرواية ماهي إلا تجسيد للألم -بأصنافه واشكاله ودرجاته- ، فنقرأ:

(("نهار " أمـ سكي الألم المـ ضاعف، بهدوئك الرَّفيف، طِير، وامتلئي، افتحي طريقا لنفـ سكِ، لتكون كلُّ زهرةٍ بـ ستانا، حتَّى الألم يحتاجُكِ، لا تسأليه :كيف السُّنبلة تتحدَّى السُّيول ؟!))(٣٢)

---

(٣١) في رسالة على موقع التواصل الاجتماعي بتاريخ ١١/ ١١/ ٢٠٢١.

(٣٢) الرواية، ٥.

فارتباط هذه الثنائية ارتباط يشي بطبيعة العلاقة السردية التي تنفتح على الاحتمالات كافة، فوجود الألم مدعاة لوجود الامل، ووفاء عبد الرزاق في اهدائها تحدد هذه العلاقة من منظور شخصياتها/ المهدى لهم وهم: ليالي/ خالد/ نهار، فاذا ما عرفنا طبيعة العلاقة بينها وبينهم فستستوقفنا شخصية نهار ولم ارتبط الألم بها دون الآخرين؟

تدور أحداث الرواية في لندن بلد الحرية والديمقراطية، شخصياتها جميعا – باستثناء بربارة- من اللواتي حصلن على اللجوء والجنسية البريطانية على إثر العنف الذي مارسه المجتمع – بأصنافه كافة- عليهن، والذي دفعهن للهروب إلى بريطانيا، يلتقين في ظرف خاص، يجمعهن الحزن والألم و سرد الحكايا والذاكرة التي تأبى إلا أن تشتغل في منطقة الوجع والقهر، فضلا عن ذلك يجمعهن الصوت الأنثوي والرغبة الأنثوية في الحياة، فيلتقين على مائدة واحدة في يوم محدد من كل أسبوع في بيت أزاهير/ الساردة، وفي يوم آخر يكون اللقاء خارج المنزل في إحدى الأماكن الأثرية أو المعالم السياحية في لندن، يأكلن ويشربن ويحكين.

تمثل أزاهير الوجه الآخر أو الأنا الثانية لوفاء عبد الرزاق/ الروائية، فثمة ارتباط قوي بينهما، بمعنى آخر: إن الرواية تحيل في جانب منها إلى ما يسمى بالرواية السير ذاتية التي تعني ((كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقا من التشابهات التي يعتقد أنه

اكتشفها، أن هناك تطابقا بين المؤلف و الشخصية، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل اختار أن لا يؤكده))(٣٣)

فبين وفاء وأزاهير تمثلات سردية تتج سد في أنهما كاتبتان، مقيمتان في لندن، من أ صول عراقية – من البـ صرة تحديدا- ومما يعمق رؤيتنا هذه أن أزاهير بصدد كتابة رواية سنعرف لاحقا إنها رواية عشر صلوات للجسد، كما أننا ومن خلال قراءة الرواية نحس بأن وفاء هي التي تتحرك فيها، فكل شيء في أزاهير يذكرنا بها، ومثل هذا التطابق يحيل النص على أن يكون سيرة ذاتية وإن كتبت بلغة روائية، على أن هذا التحديد ليس مدار درا ستنا التي ستركز على قراءة سردية معينة تعالج ا شتغال خطاب الألم في روايتها وتحديدا رواية عشر صلوات للجسد.

فمما يميز هذه الرواية بروز الـ صوت الأنثوي وتجـ سيد حـ ضوره تجـ سيدا كاملا، مع الآ خذ بنظر الاعتبار تحرك الآخر/ الرجل في منطقة الظل، وحـ ضوره حـ ضورا مكثفا يجعل صوته مخنوقا إلا أن أفعاله وممار ساته السلبية تجاه المرأة تكون مكشوفة وتدلل عليه، نقول في منطقة الظل لأننا نقرأ تفا صيل حركته من خلال الصوت الأنثوي وليس من خلال صوته، وحضوره المكثف دليل على أن كل الحكايات التي يتم سرده من منطق الأنثى، ستركز عليه، وفي علاقته بالشخصية/ الساردة.

ومما يميزها ثانية الرؤية المختلفة للا شتغال على الثيمات الـ سردية المعلنة فيها، وتحديدا ثيمة الألم – مو ضوع الدرا سة- فثمة رؤية مختلفة لهذه

(٣٣) السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي) ، فيليب لوجون، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994، 37 .

الثيمة لا سيما تلك التي تتعلق بالألم النسوي، وعلاقته بالعنف من جهة، ومصادر هذا العنف من جهة اخرى، كما أننا نجد اشتغالا واضحا على هذه الثيمة في الموروث الحكائي كما هو الحال مع الخيزران زوجة المهدي وآم الهادي وزبيدة زوجة هارون الرشيد ومعاناتهن وآلامهن ، وفي عادات البلدان وتقاليدها المتعلقة بزواج المرأة وإجبارها على الزواج من رجل يكبرها بدافع الحفاظ على شرف العائلة والقبيلة، والتخلص من أعباء معيشتها كما حصل مع بيلا التي زوجها أبوها من رجل يكبرها خمسين عاما لثرائه، وربما تحافظ بعض البلدان على بعض التقاليد والعادات المجحفة بحق المرأة ومنها ما يحدث في الهند من إحراق المرأة ودفنها مع زوجها المتوفاة، او قد تدفن حية معه، وهناك ختان الاناث بدافع الحفاظ على عذريتها وعلى شرف عائلتها.

إن الصور التي حشدتها الساردة في هذه الرواية وكلها تجسد مشاعر الألم والقهر والوجع التي تعانيها المرأة حتى أنها قد تقتل إذا ما عملت نادلة في إحدى النوادي الليلية لتعيل عائلتها كما حدث مع هينار و شقيقتها التي قتلها أبوها لعملها في النادي الليلي إذ يعد عملها زنا وغسلا للعار الذي جلبته الفتاة لهم فإنها تقتل على الرغم من أنه كان يحصل على مالها.

لقد استطاعت الروائية أن تمسك بخيوط روايتها فحشدت لذلك الكثير من النساء اللواتي عانين ما عانين، وعلى الرغم من أننا سنقرا حكايا عشر نساء استنادا إلى الصلوات العشر المذكورة في كل فصل إلا أننا سنجد في ثنايا هذه الصلوات ذكرا لنساء أخريات جسدن الألم بكل صوره، وعلى الرغم من أن سياق كل حكاية يختلف عن سياق حكاية أخرى لاختلاف شخصيتها ومكانها وزمانها وأحداثها إلا أننا نجد أن هذه الحكايات مترابطة فيما بينها إذ توحدها الثيمة والدوافع والأشكال، فقد عالجت الروائية موضوعة الألم وتعددت دوافعه

بين ما هو ذاتي وما هو اجتماعي وسياسي وديني، ويغلب الدافع الاجتماعي على الدوافع الأخرى، فاد شخ صيات الروائية لا تنقطع صلتها بالمجتمع، فهي جزء منه، وإليه تنتمي ومنه تستمد مقومات وجودها، وفي علاقتها بالآخرين يضاعف الألم، فالمجتمع بأقطابه كافة يحرض كوامن الألم في النساء لاسيما في الأمور التي لا يمكن المـ ساس بها أو الخروج على شرعيتها ضمن الإطار المـ سموح به في المجتمع.

إن المجتمع بعاداته وتقاليده وطقو سه ينظر إلى المرأة نظرة ا ستعبادية او ا ستملاك، فالمرأة ملك للرجل - أيا كان موقعه- لذا نجد أن تدخلاتهم في حياتها ورسمها تتجاوز الحدود، وغالبا ما تكون هذه التدخلات مجحفة وعلى المرأة الرضوخ والاستسلام.

((أتدرون لماذا برعت انامليٍ في طهو أزكى وأطيب الأكلات؟؛ لأنني كنت أ شكو للولائم قبلَ صنعها، تحملتني صامتة، أقليها بعذابي، لتأكلوا، وتـ ستمتعوا، وتفتخروا بما لديكم من امرأة شاملة، جميلة، عريقة النـ سب، شاعرة، أديبة، مثقفة، فنانة، طاهية، أمّ، وكل شيء لكل شيء، إلا أنا لا أحدَ لي غير ذاتي، هي صديقتي الوحيدة، حين كنتم صغارا أدركتم بعضا من ألم، لكنه ليس كل الألم، ليس كل الإلغاء لشخصيتي، وصراعي، لأعيدها رغم انف من يريدني ظلا له.

لم أبك أمام أحد، لأنه سيبكيني وقريبا؛ لو رأى ضعفي))(٣٤)

((''تمدد جـ سدي المنهك من عقم الأيام، لم تنجب بطن اللحظات ساعة فرح تهزني من أعماقي، لم تفارق نظرة الحزن عيني، بصمة حدقتيها

(٣٤) الرواية، ٢٦.

البنيتين وسمتها الخا صة، كيف تكون الملابس ذئابا، والمجوهرات عناكب، والحلي مجرد ثرثرة على معصمي أو عنقي"...)) (٣٥).

وتقول كذلك:

((حين تعر ضت لأقسى درجات الألم، شعرت بروعة ذاتي، فمن يتحمل الأقسى يبقى الأقوى والأهم.))(٣٦).

و: ((كان المساء مظلما، والهواء حرك السّتارة فانتعشت، قلبي يخفق إليك، وبك، يحدّثني عنك الطيّبون يدعون الآخرين إلى قلوبهم، وها أنا ذا أدعو ك لقلبي .الألم المر سوم على ملامحك، هو ذاته الذي صار سمة لي، وتطبعت بطبعه.

هم يجد سون، ويت سامرون، ثم يمتد (سماط) الأ كل؛ لتكبر كرو شهم، وتصبح مر ضا وتخمة، بينما أنا أنهل من دموعي؛ لأخفف عن وحدتي ووجع قلبي.))(٣٧).

إن الألم الذي برز في النـ صوص الـ سابقة بـ شي بنوع من التواطؤ بين الـ ساردة/ أزاهير وبين هذه الثيمة، فالألم ذاتي تحاول الـ ساردة أن تكـ شف عنه على الرغم مما توحي شخـصيتها من قوة وتمـسك وإ صرار على الحياة ومحبة لها وللآخرين، هذه المحبة التي سنجد آثارها واضحا في العلاقات التي تقيمها مع شخـ صيات الرواية من جهة، وفي تعاطفها معها في الآلام وأحزانهم من جهة

---

(٣٥)
(٣٦) الرواية، ٢٩.
(٣٧) الرواية، ٣٤.

أخرى، فالرواية تحكي مسار علاقة صداقة تربط الشخصية الرئيسة / أزاهير بشخصيات الرواية النسائية، ومن خلال هذه العلاقة ستتحدد وجهة الرواية وانكشافها على مستويات سردية تفصح عن المكبوت من الآلام والأحزان والانكسار.

ولعل في أول لقاء بينها وبين بربارة سيتحدد هذا المسار، يقول الراوي: ((رأيت دفء الألم يتساقط مع دمعات هطلت غيظا على خدّها، يربكها ذلك، فتسرع بمسحها آخذة من صاحبة الصالون "ميرينا " محارمَ ورقية. بدا تحت عينها اليمنى ورم مزرقّ، حاولت إخفاءه بخصلة من شعرها، لكن أثناء تصفيف الشعر لم يعد خافيا على الجميع .بعضهن تعاضدنَ معها بصمت، وأخريات هَمَسنَ بلغة بَلدهن بعنعنة، لم أفهمها إلا من نظرة عيونهن، وزمّ شفاههنَ .بينما أربع سيّدات تذمرن باللغة الإنجليزية، و شتمن اليد التي فعلت ذلك بشابة في غاية الجمال.

وَيحي، هل تتبعنا لعنة آدم إلى بريطانيا العظمَى؟؟

أتقطف زهورنا وتذبل؟ أين نأتمن قلوبنا إذا؟

كان صوت المرأة من خلف السّتارة مسموعا بلغته العربية:

حتى هنا ضرب واضطهاد، في بلد الحرية والديمقراطية! أينما سرنا الحالة ذاتها، ثم استعاذت بالله.))(٣٨)

---

(٣٨) الرواية، ٣٩.

يبرز الألم النف سي وا ضحا في سرد الن ساء اللواتي التقت بهن أزاهير وأقامت معهن صداقة، ففي الصالون تستمع

لحكاية امرأة مغربية تزوجت من رجل م صري، تعامل معها على أنها خادمة له ولأولاده من زوجته المتوفاة، وقد ر ضيت به زوجا، على إثر الظلم الذي وقع عليها من أخيها وزوجه، فهربت من خراب الروح إلى خراب أشد قسوة منه (٣٩).

تبرز الأنا وهي تحكي معاناتها وآلامها، وكأنها تحكي معاناة المرأة في كل زمان ومكان، على الرغم من أن الساردة ترى أن اغتصاب الجسد أقل إيلاما من اغت صاب ال صوت، والرأي والح ضور، بين ثلة أعداء يترب صون للإيقاع بي، حتى يظفرون بما يريدون (٤٠).

((كنت أنظر في المرآة كما أنا اليوم بعينَين دامعتين باحثة عن أناي، وكنتُ الشمس التي أقصد في هذا الكتاب.

وحدي بكيت، وحدي كتبت، وبكيت، ثم كتبت وبكيت، حتى توقفت الشمس عن البكاء والكتابة، ثم خرجت وبين يديها أربعون قصيدة.

دموعي كانت لي وحدي، وللآخرين أفتح صدري؛ لينهلوا من ابت سامتي، وفرحي، لا ذنبَ لبراعمي في حياتي التي اخترت، وعلي أن أقدّم لهم ما يجعل الحياة باسمة في عيونهم.

---

(٣٩) ينظر: الرواية، ٣٩.

(٤٠) ينظر: الرواية، ٤٣.

تحملت القصائد انعزالي ودمعي، شاركتني بؤسي ووحدتي، أصمت، ثم أعود إليها لأتحدث معها، تغنينا، وفتح لنا المدَى ذراعَيه، لأنني كنت بحاجة لذراعَين تحـ ضنني، حولت الـ صبر إلى حدائق، هكذا في كل مكان صرت، في كل شجرة ولدت، وفي كل برعم كتبت قـ صيدتي، خرجت وأنا صاعدة لعلوّ ذاتي وبذاتي انـ صرت دون أن يعرف ألمي أحد، خرجت بي واكتملت ابتسامتي بي، ثلاثة أيام كدَهر في البحث عن الذات)) (٤١)

تبدأ الحكايات غصة بغصة يقول الراوي:

((هكذا سارت حكاياتنا، غـ صة بغـ صة، وحكاية موجعة بحكايات أكثر منها إيلاما كانت رائحة الألم تفوح من معاني الكلمات التي نتفوه بها.

لماذا منحتنا الأقدار هذا الكم من الألم؟! نـ سير بآلامنا، كأننا لـ سنا من بلدان ذات حـ ضارات عريقة، ألـ سنا من لوحن للزمن وطوعناه! ألـ سنا من فزن بـ(نوبل) للآداب ونوبل للسلام وباقي العلوم الأخرى؟، لماذا إذا تلاحقنا التناقضات في الحياة؟ ...عرفت أن في قلب كل منهما قـ صة مؤلمة، لكنني لم أرغب اختراق قلبيهما في هذه اللحظة، ...))(٤٢)

((من يعاني الألم، يفتح صدره لآلام الآخرين!))(٤٣)

---

(٤١) الرواية، ٤٤.

(٤٢) الرواية، ٥٧–٥٨.

(٤٣) الرواية، ٦٢.

فذ ساء الرواية ع شن الألم، بدءا من بربارة وهينار ومهيرة، ودلكش وهي بريطانية من أصول إيرانية ربما يكون ألمها أكثر وحشية وقساوة، وما تعرضت له في صغرها على يدي الحرس الثوري الذين قتلوا أباها وتناوبوا على

اغتصاب أمها بعد سقوط الشاه وقتل المقربين منه، يقول الراوي عنها:

((ها أنا ذا أجالس ذ ساء أخريات، لكل منهن حكاية مأ ساوية.. وها أنا ذا أخبرك عن " دلكش" التي تحمل عيناها قهرا وذلا مختلفين....

أدركت حين رأيتها لأول مرة في المتحف؛ أن هذا الـ شحوب يخفي سر شهقة مؤلمة، بل مجموعة شهقات تدمي الروح، ربما تألمنا جميعا، وع شنا مآس وانتهاكات لأنوثتنا، فوق ما يطيقه البـ شر العادي، أنا واحدة ممن لاكت أيامها وم ضغتها مثل لبان مر، المر يـ شفي على الرغم من مذاقه اللاذع، وهو ما شفاني وأوصلني لما أنا فيه الآن.))(٤٤).

تحكي دلكش مأ ساتها ومعاناتها بالم وقهر بـ سرد ذاتي وبرؤية داخلية تـ ستبطن الما ضي وتـ ستذكره بوجع وتربط حياتها الراهنة بما حدث في الما ضي حينما كان عمرها آنذاك عشر سنوات.

وتعيش خ ضرة هي الآخرة في ألم نف سي سببه لها ختان الإ ناث في صغرها، تعرفت على شاب أحبته وكانت تتحجج بأعذار عدة للتهرب منه، تركته، وكان ذلك سببا في رفضها لكل من يتقدم لخطبتها (٤٥)

---

(٤٤) الرواية، ٧٢- ٧٣.

(٤٥) ينظر: الرواية، ٩٦.

فالألم الذي تعانيه هينار سببه المجتمع وتدخلاته، فهي من أ صول باكستانية تنظر إلى عمل المرأة في النوادي الليلية على أنه عار، وجريمة تعاقب عليه المرأة بالقتل، غ سلا للعار الذي ألحقته بهم عملها، لذا فقد تم قتل شقيقتها، أما هي فقد تزويجها من رجل يكبرها بعشرين عاما، وجاءت معه إلى لندن ومازالت تعاني، أما خ ضرة فالألم الذي سببه لها المجتمع لم يكن ج سديا فقط، فقد تجاوز ذلك إلى الألم النف سي الذي عا شته بعد ختانها وهي في العا شرة من عمرها، وختان الإناث من العادات الاجتماعية التي تمار سها بعض المجتمعات حفاظا على شرف العائلة، وتجاهل مشاعرها وعواطفها وما يمكن ان ي سببه لها من الآلام، وتحكي خ ضرة معاناتها وآلامها الج سدية والنف سية لأزاهير وبربارة في أول لقاء بينهما لاسيما بعد أن أحبت شابا وبدأت تتهرب منه فلم يجد بدا إلا الزواج من أخرى، فتقول:

((حين كبرت تعرفت على شاب، وأحببته، لم يدم حبنا سوى خم سة شهور إذ كنت احتجج بعدة أعذار للتهرب منه، علما كنت أتمزق ألما لفراقه، أخاف من فتح عورتي بالم شرط، مر ضت نف سيا، لأنني أتوقع عمق الألم الذي سأعانيه، حتى لو زرت الطبيب، الآن مع الم ضادات الحيوية والمهدئات ستكون الحالة أهون من طفولتي المغصوبة.))(٤٦).

فالألم الذي عانته خ ضرة ألم نف سي قبل أن يكون ج سديا وقد ا ستمر معها هذا الألم منذ طفولتها وكبر معها وكان لابد أن يكبر الألم □ بنوعيه- معها حينما ارتبطت بعلاقة حب مع شاب ا ضطرت للابتعاد عنه ب سبب ما

(٤٦) الرواية، ٩٥.

تعرضت له في طفولتها، وكان لابد من القضاء على الألم الذي عانته ونجحت في ذلك بفضل الأمل الذي تمسكت به.

أما الدافع السياسي فنجد آثاره في المعاناة والآلام التي عاشتها دلكش وهي في العاشرة من عمرها على إثر ثورة الخميني و سقوط الشاه، فقد كان والدها من المقربين لنظام الشاه وا لحافظ لأسراره، لذا كان من أوائل المستهدفين من قبل الحرس الثوري الذي اقتحم منزله وقتلوه أمام زوجته وابنته، وبعد ذلك تناوبوا على اغتصاب أمها بعد أن استطاعت الاختفاء في خزانة سرية لم يعلم المقتحمون بوجودها، وخلال الشهرين الذين قضتها مع أمها في بيتهم عانت معها ما عانت من الآلام لا سيما ونهم لم يتركوا شيئا في البيت الا و سرقوه، استطاعت الأم وابنتها الهروب واللجوء الى بريطانيا والحصول على الجنسية البريطانية بعد أن هربهم أحد أصدقاء والده وابتزهم بما كانوا يملكون من ماسات وذهب كلفه والدها بشرائها.

أما الدافع الديني فتعدد هو الآخر وربما كان أكثر الدوافع إيلاما وأشدها، فهو يرتبط بعقيدة الإنسان، وأي

خروج عليه يعاقب عليه الفرد،

أما الدافع الذاتي فقد تجسد في الآلام التي تسببها الشخصية لنفسها، وربما كانت وراء ذلك أسباب تراها الشخصية منطقية من منظورها، فبربارة على الرغم من معاناتها والآلام التي يسببها لها زوجها فإنها ترفض الطلاق منه، وتبرز الآلام الذاتية في قول الراوية:

((سليلة اللطم والنكبات أنا، لن أقاسمك العداء والصراخ، ربما عليك الهمس حين تقتربين مني، الهمس الشفيف، لئلا يجفل الحزن.

آية عظمى أنت، وخبز وخمر، إنه المساء يغزو وسادتي، يجثو على صدري مثل حلم مزعج، ويقرأ ما تيسر من حب.

سمعت شقوق الحائط كـ صوت غرغرة الروح، وتمزق الأحداق في النظرة الأخيرة للوداع، أتراها ستلبي ندائي؟

لكن شأنها شأن هذا المساء اللعين، أوقفت الزمن برهة لتريني ثانية واحدة لحزن النساء، ثانية واحدة، هدَّت الجدار وهشمت المرآة.

من يصلح مراياي؛ ليدعني اهبط لقرارة نفسي، اهبط حيث أعانق تلك النفس. لا مكان لمنفاي إلا فيها، لا زمان لصحوي إلا بشدوها، ولا عدو لها سوى الانتظار.))(٤٧).

فهي تعاني ما تعاني من الآلام ولا تفصح عنها إلا في خلوتها حينما تكون وحيدة، فالألم هنا ذاتي شأنه شأن الأخريات.

قلنا فيما سبق ان الرجل هو السبب الاول والاخير في معاناة المرأة وآلامها، وحكاية ايميلي مع حبيبها أوضح دليل على ما عانته منه، فبعد حملها منه ورفضه الإجهاض، ازداد إصراره ومعاملته القاسية لها، حتى انه اقترح أن يقدمها للدعارة فكان يجلب الرجال ويقبض الثمن فيدخره لها كما يقول الا انه تمادى في ذلك وبدا يستدعي اشخاصا لاعلاقة له بهم ، حتى كان ذلك اليوم الذي ضربها ولم تشتك عليه، وتتساءل مع نفسها((لماذا لم أشتك عليه للشرطة وأنا في بلد تحمي المرأة بالقانون؟ لماذا نذعن لقاتلنا دائما، هل اعتبر ذلك انقياد ضعفنا للأقوى، أم أنها لذة العذاب في نفوسنا المريضة بلذة الضرب حتى

---

(٤٧) الرواية، ١٠٣-١٠٤.

الوصول للذروة)) (٤٨)، فأدمنت المخدرات وابتعدت عن الجامعة، ومرضت بسبب عدم قدرتها على موا صلة الدرا سة، وكلما زاد في تعذيبها وإيلامها ازدادت حبا له، إلا أنه كان سببا في إجها ضها فقد أدخل عليها رجلا عربيا قا سيا أدماها ضربا بعقاله حتى نزفت وتسبب النزف في إجهاضها وهي في الشهر الرابع.

ا ما ايف فقد تعلقت بر جل عراقي من خلال التوا صل الاجتماعي، تعرفت عليه وتوا صلا وبدءا بنـ شر قـ ضايا مـ شتركة بينهما، وتحاورا في أمور كتابية وإذ سانية وذ سائية، ظنت أنه يحبها و صارا يمار سان الجنس عبر الكاميرا، وحصل على منحة سفر إلى لندن كونه رجلا أكاديميا، ففوجئت به رجلا آخر غير الذي كانت تراه في الـ شا شة، أخذته إلى الفندق الذي حجز فيه وا ستأذنته مـ سرعة لتقطع علاقته به وتحظره من هاتفها وإيميلها ومن مواقع التواصل الاجتماعي وتتركه ليعيش كذبته (٤٩).

إن خطاب الألم من الخطا بات المؤثرة للنص الأدبي أ يا كان نوعه وجنـ سه، فكل الخطابات الـ سردية والـ شعرية تفـ صح عن الألم بـ شقيه النفـ سي والجـ سدي، وتتنوع دلالاته وا شكاله، على الرغم من أن هذا الخطاب في النص الروائي يكون أكثر وضوحا لأن الشخصيات الروائية تعبر عن آلامها ومعاناتها تعبيرا وا ضحا و صريحا سواء كان تـ صريحا أو تلميحا من خلال الإ شارات والرموز، وغالبا ما يكون البكاء والـ صراخ والقهر هو التعبير الأدق للكـ شف عن الآلام التي تعيـ شها الـ شخـ صيات، واحيانا ترتـ سم صورة الألم على الوجه وتبدو

(٤٨) الرواية، ١٠٨-١٠٩.

(٤٩) ينظر: الرواية، ١١٢.

اكثر و ضوحا كما هو الحال مع دلكش، فتعابير الوجه التي لاحظتها أزاهير هي التي أوحت لها بمقدار الألم والوجع الذي تعانيه ، يقول الراوي:

((بعد خروجهن صفنت الدار، حتى الازهار في الأصص، دخلتُ عالما آخر، إذ ليس هناك ما لا يجعلني ابتسم، فبالحزن الذي عشت والألم ا شعر ان الحياة تجري في عروقي، لأني أنا الحياة،)) (٥٠)

((ربما ما سأذكره لك سيدة الحرف يشجعك على فتح مغاليق صمتك وتظهرين لي.

ألا يؤلمك ما أقول؟

في ظل مجتمع عشائري ديني يتصاعد فيه خط التزمت تدريجيا، فان فرص المرأة تتضاءل في ممارسة حريتها الجسدية.)) (٥١)

اما الآلام سارة فقد تجسدت في زوجها وهو ابن خالتها الذي أذاقها المرارة والآلام، والويلات دفعها الى الانتحار ثلاث مرات، ولم تسلم منه في الرابعة، فتقول:

((جارتي" سارة " قلب طفلة، وعينان غارقات بالدمع، طفولة ألم وصمت متواضع، هدوؤها الجميل، وَقارها، صمتها، ردها الرزن حين يوَجه لها سؤال ممن هي أدنى منها ثقافة ومعرفة، ترد بابتسامة ثم تصمت.

(٥٠) الرواية، ١١٣.

(٥١) الرواية، ١١٤.

وريثة جداتها " شبعاد وإنهيدوانا، وسميرة ميس"، وملكات التاريخ كلهن اتصفت بهن.

زوجها ابن خالتها، ابن الأ سطورة الأولى التي احترمت المرأة، وأعطتها قدرها، إلا هذا السليل من تلك السلالة المتعجرف الذي يرى بنفسه ملك حياته.

أذاقها المر كله، حتى منعها من زيارة اختها، وبناتها، أو صدها إلى الانتحار ثلاث مرات، والمرة الرابعة لم تنج منه، فقدت الوعي و شُلَّ ذ صف جسدها ولسانها، هي الآن عاجزة عن النطق والحركة بشكل يجعلها تتوا صل مع محيطها كما عهدنا بها.

ما الذي فعلته بنفسك يا" سارة" أقدر حالتك، أحيانا الهم الكبير والضغط النفسي يؤديان إلى سلوك غير محسوب.

كان ي ضطهدها بالعزلة عن العالم، بالعزلة في الفراش، العزلة من الواقع والحياة. والعزلة من اجل

العزلة. واضطهاد بالكلمات الانانية التي تقلل من شأن امرأة، تعبت على نفسها ونالت الماجستير في الأدب الانجليزي.))(٥٢).

ومأ ساة قبس تتجسد في زوج خائن عديم الضمير، يبعها لأحد المهربين لغرض الحصول على اللجوء في بريطانيا، فتقول:

((وقع المفاجأة اخترق قلبي فأ صبت بدَوار، فقدت الوعي إثره، وإثر ركله لي بقدمَيه، فجاءت آخر ركلة ب صدري. لا أدري كم غبت عن

---

(٥٢) الرواية، ١١٨-١١٩.

الوعي، ولا أعرف مَن هم الذين حولي، حين أفقت، سمعتهم يتحدثون بلغة لم أفهمها، بعد ذلك خرج الجميع وبقي هو معي.

بكيت بحرقة، وقعت على قدمه، رجوته، تو سلته، لا فائدة. كلما دخل قبلت قدمَيه متوسّلة بشرفه، حن قلبه علي، ولعن زوجي الخائن عديم الشرف، فقرر تهريبي.

حان يوم الفراق، مستجيبا لي ربّي ودعائي المستمرّ ليل نهار، وضع بيدي مبلغ مائة دولار، وسلمني لرجل آخر.

ها أنا أ سرد حكايتي لكن الآن، (قالتها مبتسمة) وها نحن يأكل معدنا الجوع.افتر شنا المائدة بما لذ وطاب، والابتسامات الموجعة تدور بيننا، وحكايات طريفة عن الخوَنة، حتى المهرّب أشرف من زوج هذه الشابة..

قلت أشغلهن عن الألم...)) (٥٣).

وقد عانت الخيزران زوجة المهدي وأم الهادي من الآلام أيـ ضا تجـ سد في قول الراوي:

((لم تكن سيدتي وحدها حبيبة الخليفة " المهدي"، معه المئات من جواريه، كما أ نه تزوج ابنة عـ مه، وأخرى من علية القوم، وبقـ يت هي بنظر الجميع جارية حتى حين اعتقها المهدي وتزوجها... يحبها لا بأس، لكنها قوة المك سور والعاشق المتألم.

---

(٥٣) الرواية، ١٣٤.

كسرها ابنها ليسحب منها محبة الناس لها، يمنع تجمعهم حولها؛ لأنها تـ سمع شكواهم وتلبي حاجاتهم بحبها للناس، وهذا لم يرض الخليفة " الهادي" ابنها.

كنت فرحة حين خنقناه أنا وأربع جوارٍ معي، كنت اريد بقاء الـ سيادة لسيدتي، للمرأة.. هل عرفت سبب قولي:" انها في الصندوق؟))(٥٤).

وتلتقي أزاهير مـ صادفة بالـ سيدة Wang Bella وتتوقف على آلامها وأحزانها بقولها:

((أوضحت لها الفكرة، رحبت بها، وبدا على وجهها ألم مفاجئ.

اعتذرت راسا:

اعتذر سيدتي؛ لو كلامي سيسبب لك أي إحراج.

هل حضرتك مولودة هنا؟

اثنت ركبتيها و ضمتهما، رمـ شت بتلك العينين اللتين ترقرقت بهما دمعة جاهدت لإخفائها، فلم تستطع.

لا سيدتي، أنا جئت مع زوجي إلى هنا، هو مقيم منذ خمـ سين سنة، وله مطعم كبير.

ياربي، مقيم منذ خمـ سين سنة، وهي لا تتجاوز الثلاثين، يبدو تخفي سرا سأحاول الوصول الى قلبها.

---

(٥٤) الرواية، ١٤٠.

لا تحرجي مني سيدتي، عفوا ما اسمك؟

أجابت: Wang Bella...

وكانت أ سرتي فقيرة تعمل بالفلاحة بالأجرة لإقطاعي ثري، باعوني لرجل كبير الـ سن؛ كي يتخلـ صوا من حمل معيـ شتي، ولأكون مـ صدرا لـ سد عوزهم وفقرهم.

لكنه لم يكن كما توقعوا، كان بخيلا، وله أربعة عـ شر ولدا من زوجات توفين بالتعاقب، وأنا أ صغر من أحفاده، حتى معيـ شتي في بلاد مثل بريطانيا لم تجلب لي الـ سعادة. فهو يخاف على كوني شابة وهو شيخ...أنا أحببت شابا عن عمري، ومن بلدي ولد هنا، و سكنه ليس هنا، بل نلتقي في بيت أخته، ولم أجدها كما لم أجده بانتظاري، ا ستغرب عدم حـ ضوره، هل اتفق مع أخته على الغياب، حتى هاتفه مغلق.

يبدو أن الحياة لا تريد تنصفني. حتى الأمل يهرب مني، ليس لي تجربة جـ سدية مع أحد، والذي احببته تهرب مني، على ما اعتقد خاف من نفوذ زوجي هنا.))(٥٥)

أما لوليتا فمعاناتها وآلامها تتجـ سد في أبيها العربي، وأمه التي تدس الـ سم ضدها وإخوتها، أ صيبت بمرض نفـ سي تعالجت منه في المـ ستـ شفى الذي التقت فيه بأزاهير، واختار أخوها العزلة، فيما تعاني أمها العذاب وقهرها من زوجها وعلى أولادها (٥٦)

---

(٥٥) الرواية، ١٤٤- ١٤٧.

(٥٦) ينظر: الرواية، ١٥١-١٥٢.

وهناك معاناة للكثير من النساء، البعض منهن دفعن ثمن ذلك حياتهن، والبعض الآخر ما زلن على قيد الحياة يعانين ما يعانين، فهناك لوجين وأختها كوريانا، وهناك ميلفا ماريك زوجة أينشتاين، وهناك زبيدة زوجة هارون الرشيد وهي تحكي معاناتها لأزاهير من حبها له فيما هو لاه بمحظياته وجواريه، امرأة مهانة أنوثتها مطعونة كرامتها لم يكن حبه جنتي بل كان جحيمي كما تروي (٥٧).

وخولة عبد الرحيم عاشت معاناته بسبب ظلم أبيها لها ولأختها ولأمها، بسبب أهله، أسرته بالنسبة إليه مجرد واجب، العاطفة تجاههم ممحوة لا اثر لها، مات وقد ترك شرخا كبيرا بينه وبينهم، وجرحا كبيرا في نفوسهم لا تندمل (٥٨).

وهناك صديقتها زوجة الطبيب، رجل ذو قلبين وهيأتين ومذاقين، على الرغم من حبه لزوجته إلا أنه يصدمها دوما برفض كل ما تطلبه، يراقب رسائلها التي ترسلها لأهلها والتي لاتصل أبدا لأنه يقرؤها ثم يمزقها، مات وقبل ساعات احتضاره عرى إخوته وأخواته ووضع مساوئه كلها بين أيديهم ولم يبرئ ذمة أبيه لأنه لم يتركه يعيش بسعادة مع أسرته (٥٩)

الألم والسرد: اشتغال السرد على الأنا يحيل إلى ذاتية المتكلم ورؤيته الداخلية، فحضور((ضمير المتكلم على غيره من الضمائر يؤكد الحضور القوي للذات المتكلمة.))(٦٠)، ويعمل على تقليل المسافة الفاصلة إن لم نقل

---

(٥٧) ينظر: الرواية، ١٧٣.

(٥٨) ينظر: الرواية، ١٨٢.

(٥٩) ينظر: الرواية، ١٨٥.

(٦٠) النص الشعري وآليات القراءة، فوزي عيسى، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ٢٠٠٦، ١٤.

إلغاءها- بين الـ ساردة والـ شخـ صية المركزية في النص الروائي، إذ يتم التعبير عن الألم بـ سرد ذاتي مفعم بالحزن والا سى، فالـ شخـ صيات الـنـ سائية هي التي تتولى سرد حكاياتها، والأنا هنا تتحرك في مسارات مختلفة ومعبرة، وهي ليست أنا واحدة بل أنوات، وعلى الرغم من أن أزاهير هي التي تحرك خيوط روايتها و سردها وأحداثها إلا أنها ليست بالساردة الديكتاتورية، فهي تمنح شخـصياتها حرية الـ سرد والتعبير عن آلامها على النحو الذي تريده، لكنها مع هذه الحرية فأنها خارج سياق هذه الحكايا وأنها تنحو المنحى الذاتي وتتـ شبث بالأنوية في سردها.

ويجب الأخذ بنظر الاعتبار اشتغال الذاكرة في الرواية – لا سيما تلك المتعلقة بالآلام الـ شخـ صيات ومعاناتهن ومأ ساتهن- ا شتغالا مكثفا، فالحكايات التي تـ سردها كل شخـ صية إنما هي مـ ستقدمة من الما ضي، لذا فان الأنا هي الأكثر قدرة على التعبير ومعرفة بآلامها، وهذه الأنا تـ شتغل في منطقتين، إحداهما: الراهن حيث مكان التقاء الـ شخـ صيات ورواية الحكاية، والأخرى : الما ضي، ما ضي الـشخـصيات المفعم بالأ سى والحزن والألم والعنف ومن ثم لكم يكن لها خيار سوى الهروب منه، ومع هذا الهروب من الواقع إلا أنه ظل ملتـصقا في الذاكرة لا يبرحها .

الخاتمة:

إن الرواية عبارة عن تـ شكيلة سردية ولوحة مجـ سدة معبرة تتداخل فيها الثيمات والألوان بين عنف جسدي وآخر نفسي، فهناك اغتـصاب وا ستلاب وقهر، وهناك إهانة وا ستهانة ، وهناك غرور الرجل وكبرياؤه المزعومة وحبه لذاته وتجاهله لمـ شاعر المرأة وعواطفها واعتبارها كائنا اذ سانيا له ماله وعليها ما عليه، فثمة علاقة بين الألم والعنف، وربما يكون الألم □ بنوعيه الجـ سدي

والنفسي- ناتجا عن العنف الذي يمارسه الآخر/ الرجل والمجتمع على المرأة من دون الأخذ بنظر الاعتبار مؤهلاتهن العلمية و شهادتهن وأعمارهن، الا ان أبرز ما يميز الرواية هو فعل الخلاص الذي يتجسد في بحث النساء عن خلاصهن من مسببات الألم حتى وإن كان الثمن هروبا من المجتمع الذي تعيش فيه .

المصادر والمراجع:

١. تاريخ الفلسفة العربية، حنا الفاخوري، د.ط، دار المعارف، بيروت، د.ت.

٢. تجربة الألم بين التحطيم والانبعاث، دافيد لوبروطون، تر: فريد الزاهي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،٢٠١٧.

٣. ثنائية اللذة والألم في شعر أبي نواس-دراسة تحليلية، حسين علي عباوي، اطروحة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة تكريت، إشراف: أ.د اسماء صابر جاسم، ٢٠٢٠.

٤. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تح: عبد السلام هارون، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٢.

٥. السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الآدبي) ، فيليب لوجون، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء،1994 .

٦. سيكولوجية الابداع في الفن والادب، يوسف ميخائيل اسعد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.

٧. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تح: محمود محمد شاكر، د.ط، دار المدني، جدة، د.ت.

٨. عشر صلوات للجسد، وفاء عبد الرزاق، ط١، دار افاتار للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٠.

٩. فنومينولوجيا اللذة والالم، زهير الخويلدي، مركز الرا ساتِ والابحاث ا ل ع ـ ل ما ن ية في ا ل عالم ا ل عر بي،٢٠١٤/٥/٣
https://www.ssrcaw.org/ar/art/show.art.asp?aid=413119

١٠. في رسالة على موقع التواصل الاجتماعي بتاريخ ١١/ ٢٠٢١/١١.

١١. فيض الخاطر، أحمد أمين، د.ط، مؤ سسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.

١٢. القاموس المحيط، قدم له وعلق: الشيخ ابو الوفا نصر الهوريني، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٩.

١٣. اللذة والألم في الفلسفة الاخلاقية اليونانية.

١٤. اللذة والألم في حياتنا، يوسف ميخائيل اسعد.

١٥. لسان العرب، ابن منظور، ط٣، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، د.ت.

١٦. ما فوق مبدأ اللذة، سيجموند فرويد، تر: اسحاق رمزي، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤.

١٧. مدخل إلى علم الطباع، كمال سوسة، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.

١٨. المستصفى، ابو حامد الغزالي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣.

١٩. مشكلة الألم عند دو ستوفيسكي، تقديم وعرض: عبد اللطيف الصديقي، الطبعة العربية، دار امجد للنشر والتوزيع، عمان،٢٠١٥.

٢٠. المشكلة الخلقية، زكريا ابراهيم، سلسلة مشكلات فلسفية٦، دار مصر للطباعة، مصر، ١٩٦٦.

٢١. المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢٢. معرفة النفس الانسانية في الكتاب والسنة- علم النفس، سميح عاطف الزين، ط٢، دار الكتاب المصري-القاهرة/دار الكتاب اللبناني-لبنان، ٢٠٠٨.

٢٣. المنهج وتعددية القراءة، سعيد أحمد عبد الرحمن، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

٢٤. النص الشعري وآليات القراءة، فوزي عيسى، د.ط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ٢٠٠٦.

٢٥. نصوص ومصطلحات فلسفية، فاروق عبد المعطي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣.

.... ❖❖❖❖❖ ....

قراءة في رواية (رقصة الجديلة والنهر)للأديبة العراقية (وفاء عبدالرزاق)□

د. أحمد الهادي رشراش*

شهدت الساحة العربية في الآونة الأخيرة نشوب حروب دامية واحتدام صراعات عرقية، ودينية، وطائفية، ومذهبية، وجهوية، وقبلية، زرعتها أيادٍ معادية، وأذكى جذوتها سقوط بعض الأنظمة الدكتاتورية في المنطقة، والإفراط في الثأر من قبل المنتصر، ومحاولة اجتثاث أنصار تلك الأنظمة الدكتاتورية؛ الأمر الذي جعل بعض أولئك الأنصار يفكرون في الثأر، والتحالف مع الشيطان لأجل النيل من جلاديهم، وظهر الشيطان بالفعل في صورة داعش (الدولة الإسلامية في العراق والشام) فانخرطوا في صفوفه، وقاموا بدعمه؛ لأنه في نظرهم الحل الوحيد للأخذ بالثأر، والخلاص من الاجتثاث.

وعلى الرغم من صمت أغلب المثقفين العرب، وغيابهم ، شبه التام، عن هذا المشهد الدموي المؤلم، وفي ظل الموقف الباهت الخافت لكثير من المبدعين والفنانين العرب، يعلو صوت الأديبة والشاعرة العراقية الكبيرة (وفاء عبدالرزاق) متحدياً الإرهاب بالإبداع، من خلال روايتها (رقصة الجديلة والنهر) فنخلة العراق، أبت إلا أن تساقط رطباً جنياً؛ لتطعم به اليتامى والأيامى الذين فقدوا أرباب أسرهم بسبب الإرهاب؛ وليأكل منه الإنسان والطير والدواب، ولتظلل بظلالها الوارفة على النازحين؛ لكي تقيهم مخاطر العراء، الذي صار سقفاً للكثيرين في ظل الإرهاب، وألحّت على استمرار لحن الحياة وعزف سيمفونيتها الرائعة، بأناملها الناعمة المبدعة الساحرة، تعزف وتعزف، وتصحب عزفها

---

* ناقد ألسني، جامعة طرابلس/ ليبيا□

بالغناء؛ لتقول: لا للإرهاب نعم للحياة، وبالإبداع وحده سنتحدى الإرهاب، ونعيد لحن الحياة، فكان صاحب الناي من بين أبرز أبطال روايتها، وعزفه الحزين صاحب كل فصول الرواية، ولا غرابة في ذلك فهي (قيثارة العراق) التي عزفت بكلماتها أجمل القصائد الشعرية ، وأروع القصص والروايات!

أطلقت الأديبة العراقية (وفاء عبدالرزاق) نخلة العراق وقيثاراتها روايتها الجديدة (رقصة الجديلة والنهر) معلنةً (بالإبداع نتحدى الإرهاب) وهذا ما تأكده عدة نصوص في الرواية، مثل: ((سأعزف وأعزف ليصل صوتي السماء، ويتحول المرئي إلى عوالم ضوء))[1].

تفاعل عقلُ الروائية وفاء عبدالرزاق وفكرُها مع العالم المحيط بها، فأنتجب هذا العمل الإبداعي، وفقاً لرؤيتها وغنى تجربتها الحياتية والإبداعية، مستوحيةً أحداثه من قصة واقعية، دارت أحداثها في عصر المؤلفة (العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين) وموطنها (العراق) وكانت بطلتها البطلة الكردية (ريحانة) التي تعثرت في حياتها بسبب وجود تحدٍ كبير أمامها، يتمثل في الإرهاب الداعشي، الذي ألم ببلدها العراق على وجه العموم، ومدينتها (كوباني) على وجه الخصوص، فتخلّت - بحرقة - عن حبيبها وحياتها الدنيوية التي كانت تتأملها، مجبرة نفسها على قبول تحدِّي الإرهاب، فانخرطت في صفوف المقاتلين لتدافع عن وطنها، ولتعطي لمحبيها الأحقية في الحياة.

ولئن كانت الرواية واقعية مستوحاة من الواقع، فإن الخيال كان حاضراً فيها، ولعل أبرزه الحديث عن روح ريحانة التي ظلت تحوم في سماء العراق توزع السنابل على البيوت، من غير تمييز بين مسلم وشيعي، وعربي وكردي، وسني وشيعي، في رسالة إلى ضرورة الاتحاد ونبذ الخلافات، ومواجهة الإرهاب، والتوجه نحو العمل والبناء.

---

[1] . وفاء عبد الرزاق، رقصة الجديلة والنهر، مؤسسة المثقف العربي ، سيدني- استراليا، ٢٠١٥م. ص: ١٠

ونقلت الروايات أنّ ريحانة قتلت مائةً من الدواعش، فكانت نهايتها الذبح وقطع العنق، وتناقلت وسائل التواصل الاجتماعي صورة رأسها تتدلّى منه جدائل شعرها الجميل، فأضحت ريحانة رمزاً للمقاومة الكردية العراقية، بل الإنسانية، ضد الإرهاب، معلنة أنّ المرأة لم تخلق سقط متاع، يتمتع بها الدواعش وغيرهم، بل هي شريك رئيس في الحياة، في الشدة والرخاء.

دارت أحداث الرواية حول موضوع شغل دول الشرق الأوسط على وجه الخصوص، والعالم بصفة عامة، وهو موضوع الإرهاب ومحاربته، وما يصحب ذلك من عقبات واجهها أبطال الرواية (كالتواطؤ من قبل بعض المواطنين، وتغوّل الإرهابيين وشناعة أفعالهم، والصمت العالمي) ومحاولاتهم الدؤوبة لتخطي تلك العقبات، للوصول إلى الهدف، وهو القضاء على الإرهاب والعيش في سلام.

وقد تعدّدت الأحداث واختلفت، فعالجت قضايا عديدة مرتبطة بالموضوع الرئيس (الإرهاب) فصرحت بأصحابه (داعش) وقائدهم البغدادي، وأعوانهم العملاء من أبناء العراق، وأفعالهم الشنيعة من قتل وتهجير واغتصاب، ودوافعهم (المال، الجنس)، وتسترهم باسم الدين، والصمت العالمي والمؤامرة، والدعوة إلى اللحمة الوطنية والتكاثف العراقي لمواجهة الإرهاب، وبقاء الأمل رغم الألم...الخ.

ولا تخلو الرواية من التساؤلات الفلسفية التي تشغل بال الروائية، كقولها ((هل هؤلاء خلقهم الله كسائر مخلوقاته؟ أو أنهم جاءوا هكذا على هيئة مذابح؟ كيف تكون يد الله يد القاتل ورقبة القتيل؟))[٢].

وتميّزت الرواية بدقة الوصف، وجودة التصوير، وبراعة التشبيه، فقد وصفت الروائية الطبيعة، متغنيةً بجمالها؛ لإثبات الأحقية في العيش والحياة،

---

[٢] . المصدر السابق، ص: ٥٩

كقولها: ((وثب "عادل" واقفاً ناظراً إلى الفضاء الأخضر على الجبل المزدان بورد البابونج والورد الأصفر والبنفسجي والأحمر ... يراقب النجوم في سماء نصف غائمة))[٣]. ص٨٧.

وقد تفننت الروائية، في روايتها هذه، في تعدّد الشخصيات، واختلاف الأمكنة (بغداد، الموصل، دهوك، الرمادي، جلولاء، جبال سنجار، جبال شنكال...) وتنوّع الأحداث، فضلاً عن روعة السرد وبراعته في تحقيق غائيته. وقد وفقت في حسن اختيار الشخصيات وتنوعها، بذكاء يدعو إلى اللحمة، ونبذ الخلافات الدينية والعرقية والطائفية، فاختلفت الشخصيات بين السني والشيعي والمسيحي والكردي والأيزيدي (ريحانة، وشيرين، وعادل، ورناهي، وكازين، وبريفان، وهافال، والقس موريس، وأبوعلي، وسميرة المسيحية ...الخ).

وكل الأماني أن تتحول هذه الرواية المميزة إلى عمل تلفزيوني أو سينمائي؛ ليكون الجمهور المتلقي أكبر، وتصل الرسالة بأسرع وقت ممكن إلى كل إنساء يبغض الإرهاب.

.... ❖❖❖❖❖ ....

[٣]. المصدر السابق، ص: ٨٧

تجليات النسق العجائبي في رواية "رقصة الجديلة والنهر" للأديبة العراقية وفاء عبد الرزاق ☐

أ / شهرة بلغول *

مقدمة:

لطالما كان الخيال ملاذًا للذات الإنسانية تتجاوز من خلاله شحوب الواقع وإخفاقاته وتؤسس لرؤيا جديدة تنفتح على فضاءات الممكن وتنأى عن التقيد بنواميسه، لذا لا غرابة أن يكون المعين الأول للأديب في تشكيل عوالمه الشعرية أو السرديّة دون أن يعني ذلك انفصالا مطلقا عن معطيات الواقع والراهن المعيش.

وبالعودة إلى المدونة السردية العربية والروائية تحديداً نجد أن مصادر تشكل الخيال قد أخذت أبعادًا مختلفة كالأسطوري والديني والتراثي عمومًا، كما بلغت مستويات متباينة تماشيًا مع طبيعة الرؤيا والمرجعية التي يتبناها الأديب، ولعل أقصى هذه المستويات يتمثل في حضور العجائبي في ثنايا العمل وتناميه من خلال السرد.

يرى تودوروف في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" أنّ العجائبي/ الفانتستيك هو "التردد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حدث له صبغة فوق طبيعيّة "(١)، ويشترط له ثلاثة شروط حتى يتسنى الحكم على النص بأنه ينضوي ضمن دائرة العجائبي ألا وهي:

---

* جامعة باجي مختار- عنابة / الجزائر

ينبغي أن يدفع النص قارئه لاعتبار عالم الشخصيات كما لو أنه عالم أحياء وأن يحمله على التردد بين التفسير الطبيعي والتفسير فوق الطبيعي للأحداث المروية.

- قد تشعر إحدى الشخصيات والقارئ بهذا التردد على حد سواء مما يجعل القارئ يتوحد معها في قراءة ساذجة للأثر.

- على القارئ أن يتبنى توجها خاصا في القراءة يتجاوز من خلاله التأويل الشعري.

استنادًا على هذه التصورات يمكن أن نخلص إلى أنّ العجائبي يكمن في خرق نواميس الواقع وتجاوز قوانينه، مما يثير في المتلقي شعور الدهشة والخوف والترقّب نتيجة إدخال عنصر أو عناصر مخالفة للمألوف في تأثيث العالم الحقيقي، وينبغي أن نسجل في ذات السياق ملاحظة في غاية الأهميّة ألا وهي أنّ للمكون العجائبي ارتباطًا وثيقًا بنفسيّة الأديب وتجاربه، فهو يعكس بشكل جلي موقفه من الواقع عبر كسر نمطيته وإحداث قطيعة مع نواميسه، ولعل انتقال هذا الشعور إلى المتلقي هو ما يخلق جماليّة النص.

في نصها الروائي "رقصة الجديلة والنهر" تأخذ وفاء عبد الرزاق بيد قارئها لدخول عوالم أسستها على واقع حولته ممارسات البشر إلى جحيم أرضي بعد أن صار الموت هو المعنى الوحيد للحياة، إذ تقف قوانين الطبيعة وقدرات العقل البشري عاجزة عن استيعاب ما يحدث لذا يبرز العجائبي كقناع تنكري تحيل به الكاتبة إلى تناقضات الواقع وموقفها النقدي منه.

تؤرخ الكاتبة لمأساة اقترفتها يد الإنسان في حق بني جنسه في أرض شهدت أعرق الحضارات التي احتفت بالحياة "أرض العراق"، ليغدو التشظي قدر شعب عملت النعرات العرقية والطائفية على تمزيق لحمته، فراحت النصوص الدينيّة

تُستنطق عنوةً بحثًا عن مسوغات شرعية للجريمة، لكن الكاتبة ورغم سوداوية الواقع تظل تترقب الأمل متمسكة بخيط النور الذي يلوح في الأفق ويمكن أن نستشف ذلك بدءً من العنوان.

١/ قراءة في عتبات النص:

ليس النص الروائي متنًا مستقلاً يفتح مغاليقه للقارئ من أول وهلة فهناك محطات مجاورة ومحايثة تبرز كعلامات دالة تحيط به تتيح للمتلقي الانخراط في مساءلة وتأويل الأثر الأدبي واكتشاف مقصديّة الأديب كالعنوان والتصدير وكذا العناوين الفرعيّة والنصوص الافتتاحية ذات الطابع الشعري.

تختار الكاتبة لروايتها عنوانًا يتكون من ثلاث ملفوظات "رقصة الجديلة والنهر" سأحاول الوقوف عند دلالة كل منها على حدة لإبراز وظيفتها الإحاليّة على مضمون النص.

يعكس الرقص عند الشعوب القديمة طقسًا أسطوريا غايته تمجيد الآلهة وطلب عونها ومقاومة قوى الشر الخفيّة، لذا فهو شكل من مقاومة إرادة الموت وتمسك وثيق بالحياة، وقد تجلّت هذه الرؤيا الفلسفيّة حديثًا في رواية زوربا للروائي اليوناني نيكوس كازانتزاكيس إذ يتحقق قهر الموت حين نتجرأ على التحديق في عينيه حاملين السعادة في ثنايا أرواحنا.

أمّا الجديلة فهي الضفيرة المحكمة الفتل من شعر المرأة، ومن معانيها أيضا "القبيلة" أي الجماعة المتآلفة، فارتباط الحياة بالمرأة يحيلنا على معطى أسطوري آخر مثّلته "عشتار"/إنانا رمز الخصب والنماء في انتصارها للحياة إذ ارتبط الربيع عند البابليين بطابع الاحتفال والابتهاج بعودتها وتحررها من العالم السفلي.

لم يكن هذا الرقص انفراديًا بل توحّد بمكون طبيعي كان سببًا في استمرار الحياة وقيام الحضارات وهو "النهر" رمز العطاء الدائم والخصب والسلام فكيف إذا كان نهر دجلة.

نخلص بعد قراءتنا لهذا المتن إلى أنّ الكاتبة أرادت لروايتها أن تكون صرخة في وجه الموت والصمت وتجذرًا في الحضارة لمواجهة قوى الظلام، إيمانًا بالإنسان في أسمى تجلياته النورانيّة.

تفتتح الكاتبة نصها بكلمة تتضمن تساؤلات تشد القارئ منذ الوهلة الأولى وتدخله في عوالم الخوف والترقّب "ماذا سيحدث بعد هذا الرأس المقطوع؟ وأين تلك الكلمة التي تهز السماء؟"، فرغم بشاعة الجريمة المقترفة يظل الصمت وغياب صوت الإنسانيّة الملمح الغالب على المشهد ويعزز ذلك وصفها لضبابية الرؤيا فالمساء يترنح كجريح والنهايات مدخنة، يتحول المطر عندها إلى عبء، لكن عن أيّ مشهد تتحدث؟؟

وقبل أن ينساق القارئ وراء تصور خيالي لما سيرد ذكره لاحقًا تضيف الكاتب ما من شأنه ربط العمل بسياق واقعي إذ تقدم شكرها لإعلاميين أسهما في تزويدها بمعلومات وحقائق خدمت مصداقية الحدث الروائي، وأمام هذا الطرح لنا أن نتساءل: هل تشترط المصداقيّة في جنس أدبي يقوم أساسًا على التخييل؟ ألا يوقع الأديب نفسه في دائرة التسجيل والتوثيق بشكل يفقد النص جماليّته؟ هذا ما لا يمكن اكتشافه إلا بعد إبحار عميق في ثنايا هذا العمل.

٢/ سحر الأرقام وعجائبيته:

تنقسم الرواية إلى تسعة فصول تفتتح الكاتبة كل منها بما يشبه الرؤيا أو النبوءة المكثّفة، وقبل التطرق إلى دلالتها أرى أنه يجدر بي الوقوف أولاً عند رمزية هذا العدد الذي لم يكن اختياره-من وجهة نظري على الأقل- اعتباطيًا في

عمل مشيّد على نمط الحضارات القديمة فما إن تحرك كلمة عن بعض مواضعها حتى تكتشف أثرًا خالداً، لذا فوحدها القراءة العميقة التي تتجاوز سطح النص قادرة على تفجير دلالته والكشف عن مكنوناته.

يعتبر الرقم تسعة من أكثر الأرقام غموضًا وحضوراً في الحضارات القديمة، ولعلّ أولى تجليات ذلك تكمن في المسمّى المتماثل له في مختلف اللغات القديمة (السريانية والعبرية والعربية)، أمّا من حيث دلالته الرمزيّة فنجده يحيل على معنى القداسة في الحضارة الهنديّة خاصة، وعلى إتحاد "إنكي" إله الماء العذب والحكمة في الحضارة السومارية بـ "ننخرساج" الأم أو الأرض والذي تولّد عنه بعد تسعة أيام"ننمو" إلهة النبات(٢)، وبالعودة إلى الرسالات السماوية نجد أنّه ارتبط بالجانب المادي/ الدنيوي للإنسان فهو عدد القوة، الطاقة، الدمار، الحرب (٣).

أمّا في المسيحيّة فيرمز إلى نهاية عمل الإنسان وخاتمته إذ ارتبط بموت المخلص على الصليب، لكنه موت مقدّس لكونه تضحية في سبيل خلاص الجماعة، في حين اكتسب في الإسلام دلالة المعجزات إذ ورد ذكره في قوله تعالى: "ولقد آتينا موسى تسع آيات بينات"(٤)، ففضلا عن معجزات سيدنا موسى عليه السلام تُبرز السورة التي وردت الآية في ثناياها معجزة الإسراء والمعراج بسيدنا محمد عليه الصلاة والسلام.

إنّ كل هذه المعاني تلقي بظلالها على المتن الروائي وشخوصه ويمكن أن نلحظ أنّها تراوحت بين: موت الجانب المادي-الدنيوي/القداسة/ المعجزة وهي ثيمات لها حضورها الطاغي في الرواية فالبطلة "ريحانة" تسير نحو حتفها حين اختارت المواجهة مع العدو "داعش" في سبيل خلاص قومها لتغدو كائنًا نورانيًا تحرر من سجن الجسد سعيًا لصنع المعجزة عبر بعث الحياة والانتصار لكل المعذبين في

أرض العراق دون تمييز أو استثناء وقد مثّلت السنابل المعادل الموضوعي لهذا الانبعاث.

تشمل معظم فصول الرواية خطابين افتتاحيين يعكسان بناء ثنائيًا تقابليًا ماعدا الفصل السابع والثامن، إضافة إلى حضور مكثّف للثنائيات الضديّة: النور/ الظلمة، الصوت/ الصمت، الحجب/ الحقيقة، الحاضر/الماضي، الحياة/ الموت، فمثلاً في بداية الفصل الأول تحتفي الكاتبة بالحياة وتؤكّد على ضرورة الإشراق والتوهج في مواجهة روح الشر، كما يحضر الصوت في مقابل الصمت "من أجل أن يولد شيء ما في دواخلنا سنقف كل يوم دقيقة صمت واحدة"، عازف الناي أولى الشخصيات التي يعرض لها السرد بوصفه الخالق لسمفونيّة الحياة "أن ينحت إرادة أخرى...ويؤسس لغنائية جديدة، ويتوهج كي لا تبقى الحياة بكماء"(٥).

يحفل القسم الأول من الفصل بالغرائبي والخارق للمألوف الذي يثير حيرة الشخصية في حد ذاتها، تقول الكاتبة: "كلّما أقترب الليل شعر بنور غريب يحيط به، نور منبثق من أعماق المياه، من سطح الأرض من السماء وراء الأثير ومن أعماقه"(٦)، ويدفعها للدخول في حالة أشبه بالطقس الديني حيث يتنامى الشعور الروحي فيسمو بها في أجواء إلهيّة.

يتكثف هذا المعطى بظهور شخصيّة الصبي الذي تصفه الكاتبة بالغريب، وتتجلى غرابته من خلال بعدين فمن ناحية لا يعلم أحد من أين أتى ما جعله غريبًا بالنسبة لأهل القرية، أمّا الغرابة الثانيّة فيكتشفها القارئ من خلال وصف الساردة له "يدنو منه الصبي الغريب الأطوار ذو السابعة بملابسه الرثّة المزقة من الأكمام وعند الصدر بثقوبها الثلاثة ويلتحمان معًا أخرس وناي"(٧) يحيل هذا الالتحام على أنّ ناي يعد صدى الأصوات المغيبة والعاجزة عن الانعتاق

والتفجر، بعد أن أخرستها يد الموت، وحتى يعكس الجانب التراجيدي للقضيّة اختارت الكاتبة الناي لارتباطه بالحزن والشجن، وكلّما تقدم السرد توضحت حقيقة الصبي أكثر فهو إضافة إلى ما ورد ذكره عاجز عن اللعب مع أقرانه، عاجز عن إدراك الكلمات، قادر على اختراق الحائط، يختفي دائمًا مع ظهور قرص الشمس.

تدفعنا هذه الأوصاف إلى الاعتقاد بأنّ الصبي هو مجرد روح معذّبة لم تعرف خلاصها لذا تعود لعالم الأحياء شاهدة على حجم الفجيعة والمأساة، فالثقوب الثلاثة على قميصه علامة واضحة توحي بتعرضه للقتل، لكن أي وحش هذا الذي يغتال الطفولة؟

يسود جو من الترقب والانتظار سواء بالنسبة للشخصيات أو القارئ الذي يستشعر خرق أفق توقعه خاصة بعد الاطلاع على عتبة الشكر، فجأة تظهر قبل بزوغ الفجر شابة بملابس بيضاء وملامح نورانيّة مشرقة يتبعها الطفل حاملاً سنابلها ليسلكا الطريق نحو القرية من أجل توزيع السنابل على عتبات البيوت، وبدل أنّ نتعرف على حقيقة هذه الشخصية المحاطة بهالة الغرابة تزيد الساردة من الغموض حين تشير إلى الأثر السحري لتلك السنابل، إذ تروي على لسان إحدى الشخصيات أنه بسببها حصل زوجها على عمل يكفي راتبه متطلبات الأسرة، كما عاد ابنها بعد غربته وتزوجت ابنتها العانس.

يستنكر الجميع هذه الحكايات ما عدا ناي والصبي أخرس ما يوحي بأنّهما يشتركان معها في جانب يفتقده الآخرون (أهل القرية)، وقبل أن تختتم الكاتبة هذا الجزء تنقل القارئ إلى مشهد آخر مختلف مثّل الصبي والفتاة الشابة صاحبة السنابل الشاهدين عليه، إنّه مشهد ولادة الطفلة "ريحانة" التي كان من

المقرر تسميتها "مريم" تيمنًا باسم جدتها لكن شيئًا غريبًا جعل والدها ينطق بهذا الاسم في آخر لحظة.

بعد التيه الذي يستشعره القارئ في هذه العوالم المتسمة بطابعها العجائبي سواء ما تعلق بشخوصها أو أحداثها تنتقل الكاتبة في الجزء الثاني إلى ماضي القريّة لتبرز الحياة المتدفقة في تفاصيلها، فتبدأ بوصف طيبة أهلها دون أن تغفل نقل المشاهد الحيّة عن المكان " البيوت المتراصة، الورود التي يزدهي بها الفضاء، الألوان الزاهيّة، الأطفال الذين يلعبون أمام البيوت بشكل حلقات...كلها مشاهد تنبض بالحياة"(٨)، فكل شيء مستقر في ظل السعادة التي تغمر المكان وأهله، لتتطرق لاحقاً إلى وصف بطلتها الشقراء صاحبة الضفيرتين وصفاً دقيقاً وتتنبأ لجمالها باستعباد قلوب العشاق.

يحضر الطفل الأخرس كعلامة على الموت الذي يترصد القرية إيذانًا بحدوث الكارثة، ويتضح ذلك عند الوقوف على مناجاته لأمه والتي تصفها الكاتبة بأنها مناجاة "في روحه" تأكيداً لما أوردناه سابقاً "تعالي مع المساء يا أمي فالجو هنا تلفه سكينة الظلام، كل الظلام حياتي، والأيام كفن طويل، تعالي لأطوف معك فوق الأوديّة والأشجار وليكن جناحك جبّارا كجبروت من قتلك وأردى أبي مضرجًا بدمائه"(٩)، يتنامى خيط الحزن في ما يشبه مرثيّة للحياة ويتكشف المسؤول عن إزهاقها شيئًا فشيئًا، إذ يورد الصبي صفة المتأسلمين الكفرة في إشارة إلى المتطرفين الذين تسببوا في الخراب الذي لحق القرية.

تشير الساردة إلى الخوف الذي يتملكه ويدفعه إلى حفر الأرض بأظافره بحثًا عن لحظة فرح أفلتت من قبضة الموت، لكنه ورغم محاولات أهل القريّة إحاطته بالحنان والرفق يظل يترقب لحظة بزوغ الصباح ليرافق صاحبة السنابل ويتلاشى في الغياب.

يختلف الفصل السابع والثامن في طريقة المعالجة عن بقية الفصول إذ تحضر تيمة واحدة في كل منهما بشكل نقيض للاحقتها وتمثلان معًا ذروة المسار السردي، يحيل الفصل السابع على معنى البطولة متجسدة في عادل المثقف الذي يختار الهروب من الجيش العراقي أيام الحرب العراقيّة الإيرانيّة حين يدرك أنّها حرب عبثيّة تنتصر للموت وهوس الطاغيّة، مفضلاً المخاطرة بنفسه وتقبل "علامة النصق" لأنها بالنسبة له دلالة على الكمال.

من ناحية أخرى تأتي الإشارة إلى المصير الذي تلقاه ريحانة في كوباني من قبل مقاتلي داعش، فبعد أن يتقرر إرسال فريقها للقتال في تلك الناحيّة تغيب أخبارها ليتولّى الإعلام الداعشي عرض صور لرأسها المقطوع وضفيرتها المتدليّة، لكنّ دماءها التي روت الأرض تتحول إلى شجرة مباركة تظلل بفيئها كل من اتخذها ملجأ وتتحولّ إلى غول ينكّل بالمعتدين.

يحضر في هذا المقطع البعد الرمزي من خلال الإشعاع الأسطوري المكثّف لعدة مكونات، إذ تمزج الكاتبة بين الغول/ الشجرة المباركة/ التناسخ لتبرز أن الموت ليس نهاية المطاف.

يدل الرقم سبعة في الميثولوجيا القديمة على الكمال والعظمة، إذ "يعتقد البابليون أن الدورة الحياتية تنتهي في العدد سبعة، فهو عدد الكمال وما زاد عن ذلك زيف سببه قوة الشر"(١٠)، وتماشيًا مع هذه الرؤيا يحمل الفصل الثامن صدى الفجيعة من خلال تسليط الضوء على مأساة الأيزيديين حيث يأتي الافتتاح كنبوءة للموت المتحقق "حين يحكم الانتقام والبطش العالم عليهم أن يختموا في الذاكرة أن الموت هو الوحيد الأقرب إليهم من الآخرين".

تتوالى صور التهجير واللجوء إلى جبال سنجار والقتل والدّمار الذي لحق العوائل الأيزيديّة التي فرت بالقدر الأدنى من أرواحها في مشهد تتصاعد فيه الأنفاس

وتضيق فيه الرؤيا كما لو أنّها نهاية العالم، وفي سياق آخر تستحضر الكاتبة جريمة لا تقل بشاعة عن سابقتها كان مسرحها قاعدة سبايكر إذ تقول: "في سبايكر أزيحت الأقنعة من الوجوه السود وتبين الأبيض من الرمادي، كما تبين صمت الضمير الإنساني على جريمة التاريخ"(١١)، فبعد يوم واحد من سقوط الموصل في قبضة مقاتلي داعش لقي آلاف العراقيين مصير القتل على الهويّة في مدينة تكريت.

يمثل العدد ثمانيّة العالم في بعديه الروحي والمادي كما يرتبط بالقضاء والقدر الذي لا يمكن الحيلولة دون وقوعه، إذ تبقى قوى الطبيعة عاجزة عن تغييره وما من سبيل سوى انتظار المعجزة والخلاص الإلهي، ويتجلى ذلك من خلال رمزيّة قيامة المسيح في الفكر الكنسي ما يعني قيامة الإنسان في بعد أكثر تجريداً.

انطلاقا من هذا الطرح لا تستقر الكاتبة طويلا أمام بشاعة الجانب المادي الذي يستند على أحداث واقعية بل تأخذ معولها الأدبي لتكمل تأثيث المشهد بإضفاء مسحة روحيّة ماورائيّة تتخطى حدود الواقع، إذ تحضر أرواح المقاتلات الكرديات اللواتي قتلن مع ريحانة كشاهدات على فظاعة وهول ما حدث، تنغمس "شيرين" في معاتبة السماء التي تظل صامتة أمام ما تراه من هتك للأعراض وإزهاق للأرواح، أمّا "روهاني" فتشهد وقائع محاكمة داعش للمعتقلين العراقيين بالاحتكام إلى "الوضوء والتشهد"، وفي مشهد آخر للقتل تمنت "بريفان" لو منحت الضحايا رصاصتها الأخيرة ليختاروا نهاية مشرفة قبل وقوع الخيانة التي أسلمتهم لقمة سائغة للعدو، لكن وحدها ريحانة من راحت تستجمع سنابلها استعداداً لجريمة من نوع مختلف، فقد أعد مقاتلو داعش فريقاً من المعتقلين لتلقي مصير أكثر مأساوية وذلك بقتلهم وإلقائهم في نهر دجلة معصوبي الأعين مصفدي الأيدي حتى لا يبقى أي أمل للنجاة.

يتحول المشهد الجنائزي إلى ما يشبه المعجزة بفعل التأثير السحري للسنابل التي وضعتها ريحانة في أصفاد الجنود إذ تنطلق صرخة مدويّة من ضفاف النهر هزت السماء وراحت الأرواح تصعد لينغّمها عرش الله على إيقاع صرخة الجديلة والنهر(١٢)، مشكّلة فيما بينها حلقة رقص إنّها رقصة الشهادة التي تنتصر للحياة.

نلحظ في هذا السياق أنّ النزوع الخيالي يتنامى كلّما زادت وطأة الظلم ومرارة الاضطهاد في ظل الإحساس بالعجز، فكلّما ضاقت سبل الخلاص "مال الناس إلى التماس النتائج من غير أسبابها واستبدال السببيّة الماديّة بالسببيّة الغيبيّة"(١٣).

٣/ تجليات النزوع العجائبي في الرواية:

يستغرق المكون العجائبي مختلف مقومات العمل السردي حيث يمتزج الواقعي بالخيالي في رغبة لترويض الراهن وقهر المستحيل، وسأحاول فيما تبقى من أوراق رصد هذه الجوانب بالتركيز على كل من الشخصيات والفضاء المكاني والزماني واللغة.

أ- الشخصيّات:

تعتبر الشخصيّة مكونًا محوريًا لا غنى عنه في أي عمل قصصي وترتبط بوشائج عضويّة ببقيّة المكونات مما يجعل تشكلها متحددًا وفق الأبعاد التي يفرضها السياق الاجتماعي والثقافي المحيط بها وكذا البعد التخييلي بتجلياته المختلفة (الأسطوري والديني والتاريخي...) والذي يتضح من خلال الحدث والفضاء المكاني.

تعكس الشخصيّة العجائبية في الرواية جانبين، جانبًا واقعيًا بوصفها كائنًا طبيعيًا له حضوره المألوف في عالم الأحياء وجانبًا لا واقعي أو فوق طبيعي باعتبار المرجعيّة الخارقة المستلهمة في إعادة خلقها، ونسجل في هذا السياق أنّ النسج

العجائبي للشخصيّة يمتح من معين متشعب فقد يتلبّس بالأسطوري والديني وهما البعدان الأكثر حضوراً في هذه الرواية.

- ريحانة:

مثّلت هذه الشخصيّة بطولة من نوع مختلف، إذ ارتبط حضورها بمختلف الشخوص التي عرض لها السرد لكن الكاتبة أحجمت عن بيان هيئتها ووصفها واقعيًا إلا في مرحلة متأخرة، إذ تم التركيز أولاً على المعطى العجائبي للشخصيّة بشكل عمل على إثارة دهشة المتلقي وجعله يشترك مع بقيّة الشخصيات في حالة الترقّب والانتظار.

تأتي الإشارة إليها في بداية النص بضمير الغائب على اعتبار أنّها كيان لا يمكن إدراك حقيقته إلاّ إذا توفرت شروط معيّنة، فظهورها مقيّد بتوقيت زمني محدد "قبل بزوغ الشمس"، وفي ظرف يتسم بالضيق والتأزم غالبًا كأن تُرتكب جريمة أو تبعث حياة جديدة، كما تحضر في كل السياقات مقترنة بعنصر من عناصر الطبيعة هو السنابل لا لذات تأثير السحري والتي ترتبط في بعد رمزي بالأرض والحياة، تتمثّلها إحدى الشخصيات بوصفها كائنًا نورانيًا حيث يقول ناي: "رأيتها تنزل من الغيمة، تطير بثوبها الأبيض رافعة ذراعيها المحملتين بالسنابل باتجاه أسطح البيوت وكأنها تريد أن تعلو السطوح لتقترب من السماء"(١٤)، تكشف هذه الرغبة في التسامي تنبيها ضمنيّا من الكاتبة إلى القارئ مفاده أنّ إدراك ما سيأتي ذكره يتطلب تجاوز التصورات المعهودة "الواقعيّة" وفتح المجال أمام الغيبي والماورائي.

يعود بنا السرد إلى الوراء في مشهد ولادة البطلة وكيف أنّ والدها أراد في البداية تسميتها "مريم"، ورغم أنّ مشيئته قد تغيرت في آخر لحظة إلا أنّ الحمولة الدلاليّة لهذا الاسم تظل تحيط بهذه الشخصيّة كهالة قدسيّة، إذ تعتبر مريم

في الفكر المسيحي رمزًا للطهر والنقاء فهي أم المسيح و العذراء المقدّسة والمخلّصة وإليها ترفع أكف الدعوات، إنّ كل هذه الأبعاد تتجسد في تكوين شخصيّة البطلة، فمن ناحيّة تظل ريحانة عذراء لأنها تعطي الأولوية لنضالها على مسألة الزواج، كما أنّ حضورها يرتبط بفعل الخلاص والمعجزة بالنسبة للمقهورين من أهل العراق.

وفي جانب آخر نلمح الحضور المكثّف لأسطورة عشتار في تكوين ملامح هذه الشخصية لكنه حضور غير مباشر عن طريق الإشعاع حيث تتقاطع الشخصيتان في العديد من المحاور، فمن ناحيّة "لم تكن عشتار عند البابليين إلهة جمال الجسم والحب فحسب، بل كانت فوق هذا الإلهة الرحيمة التي تعطف على الأمومة الولود والموحية الخفيّة بخصب الأرض والعنصر الخلاّق في كل مكان"(١٥)، وهو ما يمكن رصده على صعيد الأثر الذي يخلفه حضور ريحانة في نفسيّة باقي الشخصيات، إذ يشعر الجميع بقوى روحيّة تبعث في أنفسهم الطمأنينة والسعادة وتزيل ما أثقل كاهلهم من هموم أو تخفف من وطأته.

لا يخفى علينا كذلك ما تحيل عليه الأسطورة من دلالة تتعلق بالحب إذ ترتبط عشتار عند البابليين بتموز وبمقتله تقرر النزول إلى العالم السفلي للعودة به وخلال فترة غيابها تفقد الأرض كل مباهجها ويحل القحط والجفاف والموت، لتكتسب عودتها لاحقًا أبعاد التوهج والانبعاث والحياة.

تشعر ريحانة بميول عاطفي يشدها إلى عادل المقاتل المثقف ورغم إدراكها بأنه يبادلها ذات الشعور من خلال ما يبديه من اهتمام بها إلا أنها تكبح جماح عاطفتها ملتزمة بواجبها الوطني في الدفاع عن أرضها، لتقرر روحها مع نهاية العمل العودة للبحث عنه بعد أن طوته يد الغياب، وهنا نلحظ التحوير الذي أحدثته الكاتبة في البنيّة المشكلة لهذه الأسطورة، ففي النص البابلي نجد أنّ تموز هو من

يلقى حتفه بطعنة خنزير بري ، في حين أن ريحانة هي من تلقى حتفها من قبل داعش، كما تمثّل شخصيّة عشتار في جانب آخر "مستوى فكريًا مرموزًا ونظامًا هو في الحقيقة نظام كوني طبيعي بحث به وجدت المخلوقات واستدامت، وهو أيضا نظام أمومي"(١٦)، ومن خلال الرواية نجد أن ظهور شخصيّة البطلة قد ارتبط بالميلاد سواء الحقيقي أو الرمزي ففي الفصل الأول نقف عند مشهد ميلاد ريحانة الطفلة لنشهد في الفصل الأخير ميلاداً رمزيًا يتماهى مع قيامة المسيح بعد الصلب وانبعاث الأمل من جديد، ولا ننسى أنّ نسجّل أنّ البطولة في الروايّة قد ارتبطت بشكل عام بالمرأة في تأكيد على الطابع الأمومي من خلال مقاومتها لقوى الشر وتضحيتها في سبيل الأرض ويبدو ذلك من خلال تتبّع مسار المقاتلات الكرديات.

وفي سياق آخر تستثمر الكاتبة مفهوم التحول كمعطى غيبي في تشكيل أبعاد أخرى للشخصيّة بعد قتلها من طرف داعش إذ تتحول إلى شجرة مباركة مع الضعفاء وغول مع الأشرار وكل ذلك من خلال تكريس مفهوم تناسخ الأرواح في الديانات الشرقيّة القديمة.

- نــاي:

هو الشخصيّة الأولى التي يعرض لها السرد في مشهد انتظار وترقب مجيئها (ولا ندري بعد من تكون) "يترقب مرور عطرها القادم من نفحات الجنة، ويختصر لهفته بحسرة عميقة، في كل المرايا يرى وجهها"(١٧)، كما أنّ حضوره يتسم بالتحدي فهو يعزف حتى لا تبقى الحياة بكماء، يقاوم الموت بالألحان والغناء لكن السؤال الذي يطرح هو: لم اختارت الكاتبة الناي دون غيره ؟

يعتبر الناي من أقدم الآلات الموسيقيّة ارتباطًا بالطبيعة، فهو في الأصل قصبة قادرة على الإتيان بالعجيب من الأصوات "وهذه القوى التي توجد في كل قصبة

ولا تتغير تآلفت في نظر أهل ما بين النهرين في شخصيّة إلهية هي الإلهة نيدابة التي جعلت الأقصاب تمرع في المياه وإذا لم تكن بالقرب من الراعي عجز عن تشنيف الآذان بالناي "(١٨).

كما يمتلك صوت الناي خصوصيّة سحريّة تتمثل في قدرته على جعل السامع يتجاوز حدود الزمان والمكان فهو عادة يعيدنا إلى لحظات الماضي في جو مشحون بالشجن والأحزان، لذا يغدو في الرواية عين الكاتبة الراصدة للقطيعة والتحولات بين الماضي السعيد والحاضر المأساوي، وهو من ناحية أخرى نشيد الحياة الذي يصدح في وجه الموت، وصدى الأصوات المغيّبة، ويتجلى ذلك بصورة بارزة من خلال استحضار شخصية أخرس.

يسعى ناي لإزالة الحجب عن أهل القريّة وكشف الحقيقة في أسمى تجلياتها وسيلته في ذلك هي الألحان ذلك أنّ الكلمات تبقى عاجزة عن إدراك جوهرها "فكلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"، وكما هو الشأن بالنسبة لشخصيّة ريحانة يرتبط حضور هذه الشخصيّة بتوقيت محدد إذ يختفي مع طلوع الفجر ما يعني أنّه كائن ما ورائي يفتقد لحضوره المادي الجسدي، أي مجرد روح ويمكننا أن ندرك ذلك من خلال تتبع تشكّل ملامح هذه الشخصيّة عبر الفصول، إذ نسجل في هذا المقام أنّ الكاتبة لم تتعامل مع هذه الشخصيّة وفق أبعادها الواقعيّة إلاّ في الفصل الرابع حيث عادت بنا إلى الوراء لرسم تفاصيله (تحديد الاسم، العمر، المكان) وإلقاء بقعة ضوء على حياته السابقة (قبل مجيء داعش):"حامد شاب تولّع بجنون بشرين منذ لحظة وطأت قدمه أرض كردستان هاربًا مع أمه من ظلم سلطة البعث وهو شاب في السابعة عشر، بعد إعدام أبيه على يد السلطة في السجون البائسة فبعد تعذيبه تم إعدامه في أصبوحة عيد ميلاد حامد "(١٩).

ارتبط الاحتفال في وجدان حامد بالحزن واقترن الميلاد بالموت بفعل الظلم والقمع السياسي الذي تعرضت له أسرته في زمن نظام صدام حسين حيث أضحى القتل والتهجير قدرها، لذا فالناي بمثابة الحبل الذي يوثّق ارتباطه بوالده الذي تلقاه كهديّة من أحد الفلاحين ما يعني في مستوى آخر الارتباط المتجذر بالأرض والأسلاف.

تقول الكاتبة في مستهل الفصل الخامس "البداية في أحد أعياد النيروز❖" لكنها ليست البدايّة الحقيقية وفق المسار السردي الذي اختارته للأحداث بل استرجاع واستذكار يهدف إلى إضاءة ماضي المنطقة الحافل بالسعادة والأهازيج والحب فرقصات الأكراد بملابسهم الزاهيّة الألوان وحلقاتهم المتماسكة احتفاء جماعي بالفرح والحياة يرتبط بمجيء فصل الربيع، وهو ما تعيد أرواح القتلى تجسيده لاحقًا حين تتحلّق على ضفاف النهر في طقس سحري لمواجهة قوى الشر حيث تقول الساردة "وضع حامد يده بيد ريحانة وكونوا حلقة دائرية مع الأرواح، صاروا يدورون بلا هوادة ، رقص مجنون...كانوا هديلاً خافتًا"(٢٠)، ويأتي التأكيد على استمرار صوت الناي الذي يملأ الآفاق انتصاراً لثقافة الحياة وامتدادًا لحضارة بلاد الرافدين "بالغناء سنوقد الشموع وإن كنّا أرواحًا".

- مختار القرية:

رغم أنّ الإشارة إليه في المتن الروائي كانت عابرة إلاّ أنّ الملامح التي رسمتها الكاتبة له كانت كفيلة بأن تعطي حضوره أبعادًا محوريّة، فهو أوّل من أطلق وصف المعتوه على صاحب الناي، تقول الساردة " كلمة معتوه أطلقها عليه مختار القرية ذو العصا السوداء برأس ثعبان...وهو الوحيد لم يمت له أحد، ولم يقتل له قريب على يد أحد منهم"(٢١)، فهو شخصيّة يلفها الغموض من ناحيّة

علاقته بداعش كما لو أنّ الكاتبة تلمّح إلى تواطؤ بعض الساسة والمسؤولين مع قوى الشر على حساب الوطن خدمة لمصالحهم الشخصيّة.

تستدعي عصاه ذات الشكل الغريب في الأذهان أصداء مكونات أسطورية ودينيّة مختلفة، فمن ناحية تحيل العصا على معجزة سيدنا موسى عليه السلام أمام سحرة فرعون إذ تحولت إلى حيّة عظيمة تلقف ما يأفكون وما أوهموا به الآخرين، لكن سوادها ورأس الثعبان يثير شعور التوجس بدل الاطمئنان، فحتماً لا ترمز هذه العصا للخلاص والمعجزة.

وغير بعيد عن هذا السياق تشير الكاتبة إلى حدث مفزع رافق لحظة ظهور روح ريحانة فمع ظهورها " انشقت السماء إلى رعود وبروق وظهر منها ثعبان أسود طويل طوّق القرية"(٢٢)، ما يعني أنّ حضوره مقترن بالشر الذي يحدق بالقريّة، وبالعودة إلى الحضارة البابلية نجد أنّه يرمز إلى الصراع بين قوى الخير والشر.

ب- الفضاء المكاني والزماني:

بين المكان والشخصية في العمل السردي علاقة تأثير متبادل إذ نجد أنّ كل منهما يضفي دلالة على وجود الّآخر، كما أنّ المكان يأتي مقترنًا بالزمن والعكس صحيح فلا حدث إلا واقترن بزمن ومكان، كل هذا في إطار الرؤيا المعتادة للعمل الروائي، أمّا بالنسبة للرواية العجائبية فإنّنا نسجل تعددًا وتشظيًا للمكان والزمن بما لا يمكن إخضاعه للضوابط المعهودة ويعود ذلك إلى طبيعة الشخصيّة التي يخضع تشكيلها لأبعاد واقعية وما ورائية.

بالعودة إلى الرواية نجد أنّ أهم ما ميّز الفضاء المكاني هو التعدد والتنوع الذي ارتبط بحركة البطلة (ارتحالها)، كما أنّ حضورها يضفي عليه صفات غير مألوفة في الكثير من الأحيان، ويبدأ الطابع العجائبي من المكان الذي تأتي منه إذ لا نجد تحديدًا واضحًا له وما يزيده غرابة ارتباطه الدائم بالليل (قبل بزوغ

الفجر)،وتكتفي الساردة بالإشارة إلى أنّها تهبط من غيمة بيضاء وتغيب لاحقاً في الضباب والفراغ فأبعاد الفضاء العجائبي تتعالى عن البعد المألوف للمكان، أمّا بقيّة الأماكن فهي في الأصل مناطق من أرض العراق وسوريا لكنها تكتسب بعداً عجائبيًا بفعل حضور الشخصيّة المرتبط عادةً بحدث مأساوي(سنجار، كوباني، قاعدة سبايكر)، أمّا شخصيّة الطفل أخرس فلا يعلم أحد من أين أتى إذ يغيّر مكانه كل يوم، ويروق له عادة تتبع "الملاك" أو الانخراط في حفر الأرض بأظافره، ويأتي تفاعله مع باقي الشخصيات كممهد لانتقال الساردة إلى فضاءات أخرى شهدت هي أيضًا الكثير من الكوارث، من ذلك الإشارة إلى رغبة السيدة زينب في الاقتراب والحنو على الطفل وكيف أنّه هرب منها، الأمر الذي جعلها تتذكر ولديها اللذين فقدتهما في سنجار، فضلاً عن التعريف بشخصيات أخرى شكّلت صورة مصغرة عن العراق بكل مكوناته العرقية والدينيّة لتسليط الضوء على مآسيه، إذ يحضر المسلم والمسيحي، والكردي والأيزيدي دون تمييز أو إقصاء ويتجسد هذا المعنى في مشهد موت أحد الأطفال المهجّرين " بسرعة انتهى وانتهت الحياة...بكت أم سميرة بحرقة : على أي طقوس سنغسلك وندفنك يا بني؟ على الدين المسيحي؟ أمسلم أنت؟ أيزيدي؟ أم صابئي؟" (٢٣)، في تأكيد على أنّ مأساة العراق قد طالت الجميع دون استثناء وأنّ ثقافة التطرف ليست وليدة هذه الأرض التي لطالما جسّدت التعايش السلمي بين مختلف الطوائف والأعراق، لذا فليس أمام العراقيين سوى التوحد والالتفاف لمواجهة هذا الخطر الداهم، ويأتي مشهد تلقي هافال (الكردي) للسنبلة وهو في طريقه إلى المقهى رفقة القس موريس(المسيحي) والجار أبو علي (العربي)تأكيدًا على ذلك.

وإذا عدنا إلى الزمن وجدنا أنّه لا يمكن تحديده سواء وفق مسار خطي أو وفق نظام منطقي ذلك أن طبيعة الشخصيّة العجائبية تفرض تغييرًا جذريًا في مفهوم الزمن، الذي يكتسب بعدًا أسطوريًا يتجاوز حدود الواقع وقوانينه.

نرصد ذلك في مشهد دخول روح البطلة ريحانة رفقة أخرس إلى منزل المرأة التي توشك على الولادة " تجلس أمامها وتمسد على رأسها وبطنها ما يجعل المرأة تشعر بوجود أحدهم بقربها إلاّ أنّ زوجها يطمئنها بأنّ ذلك من حمى الطلق، بعد خروج المرأة مع الطفل يسمع الجميع صرخة المولودة ويقرر الرجل تسميتها ريحانة"(٢٤)، وهو ما لا يمكن حدوثه في نظام واقعي، إذ كيف للبطلة أن تجلس أمام نفسها في لحظة الولادة لولا أنّ الحدث يتأسس منذ البدء على خرق نواميس المألوف.

جـ- اللغة:

تعد اللغة الركن الأساسي الذي ينهض عليه بناء العمل الروائي، فكل المقومات الأخرى متشكّلة من خلالها ووجودها مرتهن بها، كما أنّ جودتها معيار للحكم على جودة النصوص وعمق رؤيته.

خضعت الكتابة في رواية "رقصة الجديلة والنهر" لمستويين من الخطاب، اتسم الأوّل بالمباشرة والواقعيّة إذ تعلّق بالجانب السياسي في ظل ما يمر به العراق من حرب على الإرهاب ومواجهة للمد المتطرف، وقد برز ذلك في شكل أحكام أو تعليقات توردها الساردة على لسان شخصياتها أو عقب التطرق إلى حدث مأساوي، من ذلك قولها "الوضع يدعو للرثاء والحالة مؤسفة جدًا، هكذا يضيع الشباب والأطفال وبلمح البصر يصبحون مجرد رماد"، وفي سياق آخر توجّه نقدها للطريقة التي تعامل بها الجيش مع الوضع "لم يكن عمل الجيش حماسيا سوى رمي الهاونات التي تقع على الناس وتصيبهم ومنازلهم بالضرر، إنّ من قاتل بشرف هم الشرطة"، دون أن تنسى تعريّة الواقع المأساوي للنازحين في ظل الصمت الدولي وتجرد البشر من إنسانيّتهم "النازحون تثقلهم المأساة وهول المفاجأة يدمي قلوبهم، يمشون بلا عنوان وقد خذلتهم الحياة وخذلهم الجيش

والمتآمرون"، " لا مفر في هذا الحال من وجود انتهازيي الفرص من مآسي الآخرين واللعب على وتر الدولار لاستئجار الشقق بأسعار مضاعفة"، وفي مقام آخر تورد الساردة ما يمكن أن يعد تفسيراً منطقياً وفق رؤيتها لما حدث "لم يأتوا من فراغ، هذه ترسبات الحكم السابق، وهؤلاء سجناء القتل الذين أطلقت(داعش) سراحهم ليذبحوا العراق أرضا وشعبا...وهي تتحرك الآن بخبرتهم العسكريّة وتتعرف على أمكنة الذخائر وتضاريس البلاد، فهم المرشدون والمخططون لحرق العراق"(٢٥).

كما يعكس الحضور المكثّف للصيغ الاستفهاميّة سواء على لسان الشخصيات أو الساردة هول الفاجعة التي ألمت بالعراق، وهي في مجملها أسئلة وجوديّة يستعصي على العقل بقدراته المحدودة العثور على أجوبة شافية لها، من ذلك ما ورد على لسان عادل "هل الله هو مسبب هذه الحروب؟ (...) لماذا نحن الفداء الأكبر للحرية والسلام؟ ما الذي فعله الكرد، الأيزيديون، المسيحيون، الشبك، الشيعة، السنّة، السوريون، العراقيون؟"(٢٦)

ومن هذا المنطلق يأتي المستوى العجائبي لتجاوز الصورة القاتمة للواقع، حيث تستعين الكاتبة في تشكيله بحمولة ثقافيّة متشعبة المشارب تمتح من التراث الأسطوري والديني لبلاد ما بين النهرين (أسطورة عشتار، نيدابة، إنكي..) وكذا التراث الإنساني بصفة عامة (المسيح، العذراء، التناسخ...)، كما تتسم اللغة في هذا المقام بكثافة الدلالة واشتغال عميق على البعد الإيحائي، حيث تنزاح عن استعمالاتها المعهودة إذ ترد الخطابات الافتتاحية للفصول على سبيل المثال في نسج شعري عميق وكأني بالكاتبة تنحت من خلالها عالمًا جديداً يتسلح بقيم السلام والحب والإنسانيّة في مواجهة الحرب والدمار والموت، دون أن تنفرد بسلطة الخلق إذ تتيح للمتلقي المشاركة الفاعلة في تحديد المعاني والرسائل المضمرة للخطاب، فنقاط الحذف(...) التي تتركها مبثوثة في بعض المقاطع دليل

على هذا المسعى الذي يستفز القارئ لاستحضار طاقاته التأويلية في نص مختلف بكل ما تعنيه الكلمة من معنى.

الهـوامش:

(١) -Tezvetan todorov : introduction à la littérature fantastique, ed seuil, paris, 1970, p29.(٢)- فراس السواح: الأسطورة والمعنى النموذج المستغلق،

www.maaber.org

(٣)- العدد تسعة ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

(٤)- القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية ١٠١.

(٥)- وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، دار المعارف، مؤسسة المثقف العربي، استراليا،ط١، ٢٠١٥.ص٩.

(٦)- المرجع نفسه.ص١١،١٠.

(٧)- المرجع نفسه.ص١١.

(٨)- المرجع نفسه.ص١٨.

(٩)- المرجع نفسه.ص١٩.

(١٠)— www.yabeyrouth.com جولة مع العدد ثمانية

(١١)- وفاء عبد الرزاق : رقصة الجديلة والنهر.ص١١٨.

(١٢)- المرجع نفسه.ص١٢٢.

(١٣)- مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط٩، ٢٠٠٥. ص١٣٩.

(١٤)- وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر.ص١٦.

(١٥)- ول وايريل ديورانت: قصة الحضارة الشرق الأدنى، تر: محمد بدران، ج٢ م١، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، تونس، الجامعة العربية، بيروت، ١٩٨٨، ص٢١٥.

(١٦)- قسم الدراسات والبحوث في جمعيّة التجديد الثقافية الاجتماعية: الأسطورة توثيق حضاري عندما نطق السراة، دار كيوان، ط١، سوريا، ٢٠٠٩، ص١٣٩.

(١٧)- وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، ص١٠.

(١٨)- بهاء بن نوار: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة مقاربة موضوعاتية تحليلية، أطروحة دكتوراه مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة الجزائر، ٢٠١٢-٢٠١٣، ص٤١.

(١٩)- وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، ص٦١،٦٢.

(❖)- النيروز: من أعياد الفرس والأكراد ارتبط بالربيع(رأس السنة الشمسية ٢١ مارس)، يجسد معاني التجدد وعودة الحياة.

(٢٠)- المرجع نفسه، ص١٢٣.

(٢١)-وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر، ص٥٦.

(٢٢)- المرجع نفسه، ص٥٧.

(٢٣)- المرجع نفسه، ص٥٢.

(٢٤)- المرجع نفسه، ص١٧.

(٢٥)- المرجع نفسه، ص٧٨.

(٢٦)- المرجع نفسه، ص١٠٢.

.... ❖❖❖❖❖ ....

بناء الشخصية في رواية الجديلة والنهر

د. عدي عدنان محمد*

توطئة:

مفهوم بناء الشخصية في الرواية

لما كان المنهج يعني الوقوف على آلة التحليل، أو ما يسمى بأدوات التحليل، فإنَّ هذه التوطئة تحاول إيضاح الآلية الإجرائية التي سيقوم عليها البحث، إذ نجد من المفيد هنا أنْ نحدد معنى كلمة (بنية) و(شخصية) محاولين توجيه مدلولهما لخدمة غرضنا في هذا البحث.

١. **مفهوم البنية:**

جاء في معجم مقاييس اللغة أنّ (بني) هيئة يُبنى عليها شيءٌ ما بعد ضمّ مكوناته بعضها إلى بعض فـ(بني)، ((الباء، والنون، والياء، أصلٌ واحدٌ، وهو بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض، تقول: بنيتُ البناءَ أبنية))[١]. ويذهب ابن منظور إلى المعنى نفسه، فـ ((البِنْيَة والبُنْيَة، وهو البنى، والبُنى.. ويقال بَنْيَة؛ وهو مثل رشوة ورشا؛ لأن البَنيَة: الهيئة التي يبنى عليها مثل المشية والركبة))[٢].

والبنية: ((الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي إنّها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كلّ عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموعة العناصر))[٣]. والبنية بما هي: ((آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية، والعمليات المتصلة، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة -بمعناها الواسع - إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيداً مطلقا في اكتماله))[٤] . فالعنصر داخل البنية يتحدد من خلال علاقته مع غيره من العناصر التي تعمل مجتمعة لتكوين الدلالة.

---

* أستاذ مساعد/كلية التربية المفتوحة/ العراق.
(١) معجم مقاييس اللغة، أبو الحسن احمد بن فارس (ت٣٩٥هـ)، تح: عبد السلام هارون، ٣٠٢/١.
(٢) لسان العرب، محمد بن مكرم (ابن منظور)، (ت٧١١هـ): ٥١٠/١.
(٣) مفهوم البنية، د. الزّواوي بغورة، مجلة المناظرة، السنة الثالثة، العدد:٥، ١٩٩٢ : ٩٥-٩٦.
(٤) جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب: ٩.

والبنية ليست مجموعة هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات مع بعضها الآخر، وعلاقتها بالنص كلا أو البنية بوصفها كلا[٥]. فتتكون البنية من حركة هذه العناصر، والعلاقات المتبادلة فيما بينها.

وبناء النص: هو كل متكامل، ومعطى لساني بالدرجة الأولى يكتسب قيمته الدلالية والفنية والأسلوبية من خلال اللغة التي تدخل في صياغته، بالإضافة إلى الأساليب التي تتم فيها تلك الصياغة والعناصر الأخرى التي يتم بها النص فيتوجه به مؤلفه إلى القارئ [٦].

فالبنية: هي الكل المتكامل من العلاقات المتبادلة بين عناصرها المكونة التي تضافرت فيما بينها على تكوينها. أو هي ما نعقله من علاقات العناصر المكونة للبنية وحركتها من خلال تضافرها وتعالقها معا.

٢. **مفهوم الشخصية:**

الشخصية، من شَخَصَ، والشَخص، جماعة شَخْص ... والجمع أشخاص، وشخوص، وشخاص...والشخص: سواد الإنسان وغيرهُ، وتراه من بعيدٍ، وكلُّ شيءٍ رأيت جسمه فقد رأيت شخصه[٧]. فالشخص هنا يعني الذات الظاهرة للعين، وقد وصف بها الإنسان في أغلب استعمالاتها.

والشخصية في العمل السردي: ((أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة))[٨]، بل هو المحور الذي تدور حوله القصة كلها[٩]. إذ تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى القص[١٠]. فضلا عن أنّها تجسد في ذاتها تعبيرا تاما وكاملا عن فكرته الظاهرة المطروحة في القصة[١١].

ولما كانت الشخصية الروائية هي إنسان، والإنسان هو محور الحياة والكون؛ فإنَّ الرواية أشبه ما تكون بمنظار يضعنا خلفه الراوي لنرى بوضوح ما هو غامض التفاصيل أو بعيد عن مرمى نظرنا من خلال الشخصية الروائية في قناعاتها وحركاتها وسكناتها، فوجود الشخصية هو ما يفترض وجود الظروف الطبيعية والفيزيائية (خارجية)، والأفكار والمفاهيم الذهنية

(٥) ينظر: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، يمنى العيد: ٣٢.
(٦) ينظر: في بناء النص ودلالته (محاور الإحالة الكلامية) مريم فرنسيس: ٤-٥.
(٧) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط ٧، ١٩٩٧: ٧/ ٤٥.
(٨) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة وكامل المهندس: ٢٠٨.
(٩) ينظر: فن كتابة القصة، حسين القباني: ٦٨، وعالم القصة في سرد طه حسين، احمد السماوي: ١.
(١٠) ينظر: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين: ٨٧.
(١١) ينظر: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل: ٣٥.

(داخليةٍ) المرافقة لحياة هذا الإنسان. لذا لا ينتظرُ قارئ أنْ يرى في رواية مكاناً أو زمانا بدون أشخاص يتحركون لتشكل تماسا مع هموم القارئ وشؤونه.

من هنا تبدو أهمية وجود الشخصيات في الرواية، فهذا الوجود يصورِ الحياة وقد أعيد تشكيله في العالم التخيلي الخاص بالرواية، فيكون مرآة للقارئ يرى فيها نفسه. فالشخصية في الرواية هي إعادة خلق للحياة والواقع المعيش على الورق بأسلوب الكاتب.

وبناء الشخصية في الرواية يعني الهيأة التي تبنى بها من خلال علاقتها بمجموع العناصر المكونة للرواية، فيما بينها، إذ يتوقف كلّ عنصرٍ على باقي العناصر الأخرى، ويتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموعة العناصرً الأخرى.

ولما كانت مكونات الخطاب الروائي هي: (الشخصية –الحدث –الزمان – المكان)، فإنّ بناء الِشخصية الروائية: هو علاقتها بهذه العناصر بحيث يشكلون معا بنية متكاملة للرواية. فيتم دراسة الشخصية الروائية في ذاتها بعيدة عن هذه العناصر، فتتحدد ماهيتها وطبيعتها، وأفكارها بوصفها دالا. ومن ثمّ تدرس في علاقتها بالعناصر الأخرى، أي علاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى، وعلاقة الشخصية بالحدث والزمان والمكان، فيتحدد معناها بوصفها مدلولا. وبذلك تكون الشخصية عبارة عن بنية متكاملة لها دال، ومدلول.

المبحث الأول:

ماهية الشخصية الروائية (بوصفها دالا):

نقصد بماهية الشخصية الروائية هويتها الثقافية والنفسية والأخلاقية والاجتماعية، ثم الجسدية، فهذه الرواية أعطت معلومات مكثفةٍ عن هوية الشخصيات من هذه النواحي، فضلا عن رصد المواصفات الخارجية. ولقد تبين لدى دراسة رواية رقصة الجديل والنهر أنّ الأحداث والأدوار الأساسية في الرواية تتوزعها مجموعة من الشخصيات يمكن تقسيمها على الآتي:

- الشخصية الأساس:

- ريحانة:

وهي الشخصية الأساس في هذه الرواية؛ لأنّها مصدر الأحداث، وهي تطغى على الشخصياتِ الأخرى من ناحية حضورها، إذ تبدأ الرواية بهذه الشخصية بوصفها ملاكا تتكاثر حولها الأقاويل، وتنتهي بها عند ذبحها وتحول روحها إلى ملاك يوزع السنابل الذهبية، فهذه الشخصية من الناحية الجسدية؛ شابة شقراء جميلة [١٢]، ذاتٍ عينين خضراوين [١٣]، وضفيرة شقراء متدلية[١٤]. وهذا الوصف يتناسب تماما مع فكرة السارد الذي حولها إلى ملاك، فهذه خصائص الملاك، وتلك هي أفعاله.

أما من الناحية الاجتماعية، فقد كانت تنتمي إلى أسرةٍ عريقةٍ تتكون من أب وثلاثة أطفال (نعيم- ورياض، وريحانة) رباهم أبوهم أحسن تربية، وعلمهم حب الوطن، والموت من أجله، وقد ورثت ريحانة من أبيها صفات البطولة والإباء[سملح]. وكانت تحب عادل وتتابعه في نظراتها، تشدها إليه آراؤه في الحكم والوطن ومعرفة حقيقة الوطنيين من غيرهم[١٦].

وقد كانت شخصية غير متفائلة من الناحية النفسية، وهذا ما أوحت به في حوارها الداخلي عندما تحدثت في سرها عن حبها لعادل وخفقان قلبها له، إذ نجدها تقول:

تحدثت في سرها:

-وما الفائدة من هذا الخفقان يا قلبي!!

غداً أو بعد غدٍ سنموت، سيظل صوت حبي أبكمَ، وعيناه كرفيف أعمى.

علي التخلص من هذه المشاعر، أنا لم أخلق للحب ...[١٧].

وقد قاتلت في كوباني مع صديقاتها، وقتلت من داعش الكثير ثم وقعت أسيرةً لأحد مجرمي داعش فحزَّ نحرها، ونشرت صورها في الإعلام والداعشي يرفع رأسها المقطوع، وضفيرتها الشقراء المتدلية إلى الأرض، وعلى الرغم من ذلك لم تفارقها الابتسامة، وتحولت بذلك إلى ملاك يقتل الدواعش ويفرق السنابل على عوائل الضحايا [١٨].

نستنتج من ذلك؛ أنَّ هذه الشخصية رمزٌ للثورة علىٍ كلّ فكرٍ هدامٍ يحاول استعباد الناس، واستباحة أعراضهم وأموالهم متخذا من الدين سبيلا لذلك،

---

(١٢) ينظر: رقصة الجديلة والنهر، وفاء عبد الرزاق:٢٦
(١٣) ينظر: نفسه:٨٨.
(١٤) ينظر: نفسه:١٠٦.
(سملح) ينظر: نفسه:٨٩.
(١٦) ينظر نفسه:٨٧.
(١٧) نفسه :٨٩.
(١٨) ينظر: نفسه :١٠٥-١٠٦.

والدين منه براء، بأسلوب تظهر فيه هذه الشخصية متأرجحةً بين الواقعية والخيال. فالرواية مستوحاة من حادثتي كوباني وسبايكر، وشخصية ريحانة مستمدة من الواقع المغلف بخيال الراوي، إذ أظهرت وسائل الإعلام صورتها عند احتلال داعش لكوباني، وقد حزّ رأسها، ولكنها غلفت بخيال الراوي الذي حولها إلى ملاك يقتل الدواعش، ويساعد المهجرين، ويوزع السنابل على أهل القتلى بعد هذا الفعل.

- **حامد:**

من الناحية الاجتماعية، ف((**" حامد" شابٌ تولع بجنون ب"شيرين " منذ لحظة وطأت قدمه أرض كردستان، هاربا مع أمه من ظلم سلطة البعث، وهو شاب في السابعة عشر، بعد إعدام أبيه على يد السلطة في السجون البائسة، فبعد تعذيبه تم إعدامه في أصبوحة عيد ميلاد "حامد"**))[19] فالحب بجنون هي الصفة الغالبة على هذه الشخصية حتى وصف بصاحب الناي المعتوه، إذ نجد السارد يقول: ((**...ويعولون على صاحب الناي المعتوه لمعرفة السر الدفين بين أضلعه. يتوقعونه يكذب عليهم، بل يجزمون إنّه يكذب، وكل الحكايات من نسج خيالات الجنون. تصيبهم الريبة منه، ويتقبلون ظهوره ليلا على مضض**))[20]. وكان أبوه يعمل محاسبا في فرع مصرف الرافدين في إحدى القرى الجنوبية، يتصف بالتواضع لكنه عنيف مع الظالم والمستبد، وهو يدافع عن حقوق الفلاحين والمضطهدين، وهو محبوب من قبل الفلاحين، وقد أهداه أحد الفلاحين نايا، فورثه منه حامد بعد مقتله[21].

أما من الناحية النفسية، فقد ظهرت هذه الشخصية مضطربة، إذ نجده مرةً عاشقا مفعم الإحساس، ومثال ذلك قول السارد في زمن فرح أهل القرية قبل دخول داعش: ((**بدأت الأجساد تتمايل... مسك "حامد" يد " شيرين " بقوة، وشعر بدفءٍ غريبٍ ينساب من بين أناملها إلى كفه، ثم جسده كله، فارتعش ارتعاش العاشق، في المقابل تسرب الحرارة ذاتها لكفها من بين أصابعه**))[22]. وأخرى يكتم سر الحب بعد دخول داعش ورحيل حبيبته للقتال في كوباني، إذ نجد السارد يقول: ((**أما العازف فلم يستقر باله ولم يهدأ قلبه، مع هذا عليه أن يعتصم بالحكمة لئلا يشك به أهل القرية، ويعرفون ما بينه وبين "شيرين" من خلال جنونه، لقد جُنَّ فعلا، فالفراق جلادٌ لا يرحم**))[23]. ومجنونا معتوها

---
(19) رقصة الجديلة والنهر:62.
(20) نفسه: 56.
(21) ينظر: نفسه:61-63.
(22) نفسه:68.
(23) نفسه:61.

بعد مقتل حبيبته على أيدي داعش يقص عليهم قصة الملاك الذي يراه ولا يرونه[24].

وقد جسد حزنه في نايه، فكلما مرَّ مشهد حزين في الرواية، عزف صاحب الناي، إذ نجد الراوي يقول: ((**وكلما أسهبوا في وصف هول المأساة، ارتفع حزن الناي ...مبتكرا تنغيما جديدا لعله يجدها. الفاجعة تلمع كما الشمس أحيانا، من هنا ترتجف ثقوب الناي الرخيم، ومن هنا تنبثق التساؤلات؟ – لماذا الموت؟ أين حبيبتي "شيرين"**))[25].

نستنتج من ذلك أنّ هذه الشخصية تمثل الواقع المأساوي الذي مرت به هذه المناطق في العراق، فكانت رمزا لمأساة الواقع، فرسمت أبعاد الإنسان العراقي في ظلِّ خراب داعش، وحربه على العراقيين، فكانت هذه الرواية محاولة لقراءة العنف من خلال بنية العلاقات الاجتماعية والنفسية التي أدت إلى هذه المأساة وما نتج عنها من معاناة المنفى، ومشكلة الهوية، وفقد الأحبة، وعجز البطل عن تغير هذا الواقع المأساوي.

- **عادل:**

شاب فارع الطول ذو شعرٍ أسودَ ناعم[26]، من الناحية الجسدية، وهو ((**شاب ممشوق القوام، باهر الطلّة، له حاجبانٍ كثيفان، وشاربٌ كثيف توحي بالقوة والصرامة، وبين أضلعه شكوى النفس للنفس**))[27]. وقد امتلك طباعا باهرة، ولكن ليس من السهولة قراءة أفكاره، إذ اتصف بالغموض[28]. كما ((**تجد في ثقافته الواسعة متعة كبيرة، خاصة حين يتحدث عن الحرية، والسلام، حتى لو كانوا يخوضون حربا...تشغل باله حرية الإنسان المطلقة. يتحدث بها ويرجع يتساءل: – هل هناك فعلا حرية مطلقة؟**))[29].

أما من الناحية الاجتماعية، فهو ضابط هارب من الجيش الصدامي بعد نفاذ صبره، من قطع الأذن، وحرق الجباه بعلامة ناقص للجندي الهارب[30]، فقد ((**عانى " عادل " من الشعور بالألم وهو يدون تفاصيل معاقبة الجنود الفارين من خدمة الجيش**))[31].و كان صاحب مبدأ فهو لا يقاتل مع كاذب عاشق

(٢٤) ينظر: نفسه: ٥٦.
(٢٥) نفسه:٣٨.
(٢٦) ينظر: رقصة الجديلة والنهر:٨٧.
(٢٧) نفسه:١٠١.
(٢٨) ينظر: نفسه:٩٣.
(٢٩) نفسه:٩٣.
(٣٠) ينظر: نفسه:٨٢.
(٣١) نفسه:٩٧.

لجرمه ولنفسه[٣٢]، وقد هرّبته عمته "أسماء "التي ربته وهو صغير إلى إقليم كردستان بمساعدة رجل كانت تحبه، ولم تستطع الزواج منه[٣٣].

فضلاً عن ذلك فقد كان عادل هذا عاشقاً يرى الأشياء كلها حبيبته [٣٤]، ولكنه أخفى حبه هذا أو امتنع عن إظهاره لحبيبته ريحانة؛ لأنّ ظروف المعركة فرضت عليه ذلك [٣٥].وهذه الظروف نفسها جعلته يقاتل مع البيشمركة في حين قاتلت حبيبته ريحانة في كوباني، وقتلت هناك[٣٦].

نلحظ أنّ عادل شخصية قوية في الرواية، وهو ينمو مع الحدث، فالمبادئ التي يتبناها هي المحرك له في السرد؛ لأنّ الهروب إلى كردستان، والقتال مع البيشمركة، والعمل مدربا في المعسكر كان سببها الإيمان بمبادئ الحرية والعدالة والصدق.

- **شيرين:**

شيرين هي إحدى المتطوعات للدفاع عن أرضها، وهي ابنة "خلّات " الذي يئن ليلا ونهارا عليها[٣٧]، وكانت تحب حامد (صاحب الناي)، إذ نجدها تتحدث عنه بانتشاء: ((**... هو هكذا "حامد" مثل الطير، فحين تهاجر الطيور يفكر بي، وحين ترجع يفكر بي، لا شجرة غيري يكن إليها**))[٣٨].

وقد حاربت داعش في كوباني وقتلت هناك مع ريحانة [٣٩]، فتحولت روحها إلى ملاك يعاتب السماء، ويمثل ذلك قولها: ((**لكن الأرواح لم تصمت، مسحت الجباه المعفرة بالدم ...عاتبت "شيرين " السماء العريانة وهي ترى أربع نسوة رُميت جثثهنَّ على جانبي الطريق الرابطة بين الموصل وتكريت، جمعت التراب ونثرته على عوراتهنَّ المكشوفة للحشرات والزواحف، وقربهنّ أطفالهنّ الخالية غمّازات خدودهم من الابتسامة، تكوّرت الوجوه الشمسية والعيون القمرية حتى صارت حفرا للغبار**))[٤٠].

نلحظ مما تقدم أنّ شيرين تمثل البطل المأساوي، إذ إنها تخلت عن حبها لتقاتل في كوباني، فتتحول إلى روح تعاتب السماء على هذا القتل، فكانت

---

(٣٢) ينظر: نفسه: ٩٨.
(٣٣) ينظر: نفسه:٩٧–١٠٠.
(٣٤) ينظر: نفسه:٨٣.
(٣٥) ينظر:نفسه:٨٧.
(٣٦) ينظر: نفسه:١٠٥–١٠٨.
(٣٧) ينظر:نفسه:٢٨.
(٣٨) نفسه: ٧٩.
(٣٩) ينظر: رقصة الجديلة والنهر:١٠٥–١٠٦.
(٤٠) نفسه: ١١٨.

سببَ مأساة حامد وتحوله إلى عازِف ناي معتوه، **فضلاً** عن كونها السبب الرئيس في حزن خلات، وأنينه ليلا ونهارا عليها.

- سليمى

فتاة إيزيدية من سنجار اختطفها داعش بعد احتلال سنجار، وقدموها هديةً لأحد الإرهابين على الخط الأمامي، إذ كان من المقرر بعد ذلك أن تشهر إسلامها، ويتم تزويجها منه [٤١] .تمكنت من الهرب مع صديقتها من الدواعش بمساعدة حزب العمال [٤٢] .

أما من الناحية النفسية فقد ((**تتظاهر "سليمى" "بالشجاعة وقلبها يرتجف، وتشد من عزم ذاتها، وصديقتها، كلما شعرت بخذلان قدميها النازفتين جراء المشي على الأرض الوعرة دون حذاء**))[٤٣].

من الناحية الاجتماعية، فقدت سليمى أسرتها إثرَ استيلاء داعش على مساحات كبيرة من شمال العراق، وسوريا [٤٤]، ولكنها كانت تشعر بالسعادة نتيجة لهروبها من تلك الغرفة السوداء حالكة الظلام[٤٥].

نلحظ من خلال النص، وهو مروي من قبل الراوي "كوفان" أحد شخصيات الرواية-أن الهدف من رواية هذه القصة هو أخذ العبرة من هذه الشخصية، وبذل الجهد في سبيل الخلاص من داعش فكما انتصرت "سليمى " على الدواعش بهروبها منهم سينتصر أصحاب القرية ويخرجوا داعش من أراضيهم.

- **الشخصية الثانوية:**

الشخصية الثانوية (الثابتة) شخصية لا تفاجئ السرد فجميع ردود أفعالها متوقعة تماما، لأنّها راكدة متحجرة على الإطلاق أثناء تقديم الفعل [٤٦]**، وإنّما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أمّا تصرفاتها فلها دائما طابع واحد** [٤٧]**، ولذلك سميت بالمسطحة، أو الجاهزة** [٤٨]**، أو البسيطة غير المعقدة، أو ذات المستوى الواحد** [٤٩]**. وبذلك يمكن تلخص دورها**

---

(٤١) ينظر: نفسه:٢٩.
(٤٢) ينظر: نفسه:٢٨.
(٤٣) نفسه: ٣٠.
(٤٤) ينظر: نفسه:٣١.
(٤٥) ينظر: نفسه: ٣٠.
(٤٦) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية: ٢١١.
(٤٧) ينظر: أركان القصة، أ. م . فورستر: ٨٣.
(٤٨) ينظر: الأدب وفنونه، محمد مندور: ١٩٢.
(٤٩) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٥٦٦.

في إلقاء الضوء على جوانب الشخصيات الرئيسة، فتعين القارئ على فهمها من خلال التفاعل والاحتكاك بتلك الشخصيّة. ونذكر من هذا النوع في رواية رقصة الجديلة والنهر الشخصيات الآتية:

- السيدة " زينة"، وقد انحصر دورها بتوضيح شخصية الطفل العجائبي، إذ تتذكر فيه طفولة ولديها الذين فقدتهما في سنجار[٥٠].
- "أم جوان " انحصر دورها بأنها تسرد قصصاً غريبةً عن بعض السنبلات، وأنها رأت في الحلم شابة شقراء جميلة-ريحانة-تجلس بقرب السنابل، وتسقيها بأصابعها[٥١].
- "آزاد"، وينحصر دوره بتجسيد الحزن على والديه وبنته الذين التحقوا بالبيشمركة لمقاتلة داعش، فكان شخصية تحب العزلة، وتشعر بالعذاب وعدم التفاؤل[٥٢].
- "خلات " والد شيرين ينحصر دوره بتجسيد الحزن على ابنته "شيرين"، إذ كان يتخيل ما سيحل بها من اغتصاب أو قتل ...إلخ[٥٣].
- " كوفان" وزوجها "هافال "، وينحصر دور "كوفان" في قص قصة هروب "سليمى" من الدواعش[٥٤]، في حين انفرد "هافال " بقص قصة دخول داعش إلى الموصل، وما جلبوه من دمار للمدينة[٥٥].
- " البغدادي " وينحصر دوره في إصدار أمر قطع رؤوس المرتدين، وتطبيق العين بالعين، وقطع يد السارق[٥٦].
- " سميرة" إحدى المسيحيات المهجرات، ينحصر دورها في الدعاء، وتأمل قمة الجبل العالية، لعل الله يستجيب لدعائها، فترجع إلى دارها[٥٧].
- الأرملة "سعاد" وينحصر دورها في تجسيد مآسي المهجرات وأطفالهن الرضع، إذ جف حليب صدر الأم، ومات الطفل من البرد[٥٨].

---

(٥٠) ينظر :رقصة الجديلة والنهر:٢٥.
(٥١) ينظر: نفسه: ٢٦.
(٥٢) ينظر: نفسه:٢٧. و ٣٦.
(٥٣) ينظر: نفسه:٢٨.
(٥٤) ينظر: نفسه:٢٩.
(٥٥) ينظر: نفسه :٣٤-٣٦.
(٥٦) ينظر: نفسه: ٤٣.
(٥٧) ينظر رقصة الجديلة والنهر:٤٤-٥١.
(٥٨) ينظر: نفسه: ٤٩-٥٠.

- مختار القرية، وهي شخصية بخيلة متواطئة مع داعش، أثرت على حساب الآخرين[٥٩].□
- "نيروز" ينحصر دوره في توضيح شخصية الملاك، إذ يرتبط ظهوره بظهور صاحب الناي والطفل [٦٠].□
- "روناهي" ينحصر دورها في توضيح شخصية شيرين [٦١]، إذ قتلت معها في كوباني، وتحولت إلى روح تدخل إلى محكمة داعش[٦٢].□
- "كازين" مدرب عسكري من البيشمركة، يمتلك إحساساً، ويتلخص دوره في توضيح شخصية عادل[٦٣].□
- "بريفان" يتلخص دورها بتوضيح شخصية ريحانة[٦٤]، فجرت نفسها على الدواعش في كوباني[٦٥].□
- "زبان" مقاتل سوري سيذهب إلى سوريا ليقاتل هناك[٦٦].□
- " رياض"، أخو ريحانة الذي استذكرت أيامه وشقاوته معها، فيتلخص دوره في توضيح شخصية ريحانة، ومما تتكون عائلتها[٦٧].□
- " أسماء" عمّة عادل التي ربته وهو صغير، ويتلخص دورها في تهريب عادل إلى كردستان بوساطة حبيبها القديم[٦٨].□
- "سيفان " أحد الشباب الإيزيديين، ينحصر دوره بتجسيد معاناة الإيزيديين، إذ تساق حبيبته إلى ملتح وسخ، وتعذب فيما بعد [٦٩].□
- "محمد" شخصية من شخصيات معسكر سبايكر، يتلخص دوره بتجسيد معاناة جنود سبايكر، وكيفية قتلهم، وسلب أحلامهم[٧٠].□

---

(٥٩) ينظر: نفسه: ٥٦.□
(٦٠) ينظر: نفسه:٥٧-٥٨. □
(٦١) ينظر: نفسه: ٧٩.□
(٦٢) ينظر: نفسه:١١٨. □
(٦٣) ينظر: نفسه:٨٢-٨٣.□
(٦٤) ينظر: نفسه:٨٣.
(٦٥) ينظر: نفسه: ١٠٥□
(٦٦) ينظر: نفسه:٨٤.□
(٦٧) ينظر: نفسه:٨٩-٩٠.□
(٦٨) ينظر: نفسه:٩٧-٩٨.□
(٦٩) ينظر: نفسه: ١١٥-١١٦.
(٧٠) ينظر: رقصة الجديلة والنهر:١٢٠.□

يتضح مما سبق أنّ الشخصِية الثانوية في رواية رقصة الجديلة والنهر، شخصيات لا تتطور مكتملة، وتفتقد التركيب، ولا تدهش المتلقي بما تقوله أو تفعلهٍ؛ لأنّها تبنى حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طول الرواية، فلا تؤثر إلا قليلا، وينحصر دورها بتوضيح فعل ما أو تجسيده.

- الشخصية العجائبية:

وهي الشخصية الخارقة للعادة، وتقوم بأفعالٍ مستحيلة، ونجد هذه الشخصية في رواية رقصة الجديل والنهر في شخصية الطفل الأخرس، إذ أكسبها المؤلف صفات أعلى من صفاتٍ الإنسان، ويمكن تلمس ذلك في قول السارد: ((**الطفل الأخِرس لا يشبه أحدا في القرية، قادم من مكان مجهول ...حاول الأهالي مرارا تعويضه بثوبٍ جميل جديد، وإجباره على نزع المزق ...لكنه يرفض كليا، ربما يرى الثوب حارسه الوحيد من الضياع**))[٧١].

أما من الناحية الجسدية، إذ يصفه الراوي بقوله:((**شعر ناعم مسترسل على الكتفين، وعينان واسعتان، نحيل يميل إلى سمرة تشوبها صفرة ...على وجههِ ملامح الذهول، وبأصابع نحيلة يلوح بها بالتحايا للآخرين ويبتسم**))[٧٢]، وكذلك وصفه :((**الطفل الرث الثياب، من أين حصل على هذه الدشداشة إنها قصيرة عليه فوق الركبتين، وممزقة ثلاث ثقوب عند موضع القلب، لماذا استقرت هذه الثقوب ومن الفاعل**))[٧٣]. وكأنه رمزٌ لقتل الطفولة بكل تجلياتها.

وقد كان من الناحية الاجتماعية فريسة الاختلافات والتناقضات كلها، فأهل القرية لا يعرفونه، ولا يعرفون بالضبط من أين أتى، ولماذا إلى قريتهم بالذات، لا يظهر إلا حين ينحسر الضجيج، ولا يجيب عن التساؤلات[٧٤] .

أما من الناحية النفسية، فقد كان يبحث عنِ أجمل الأنهار، وأصدق الرجال، وأجمل النساء، كما كان يبحث بالتراب ظانا أنّه سيجد أجمل الأيام، وسيجد أسرته، ولكِن أصابعه اعوجت، واسودّت أظافِره، ولم يستطع تحقيق هدفه[٧٥] فكان رمزا لكل يتيم فقد أهله وعاش وحيدا من دون أمل.

يتضح مما تقدم أن الشخصيات في رواية رقصة الجديلة والنهر جاءت على ثلاثة أنواع، تنحصر خصائصها في:

---

(٧١) نفسه: ١٩.
(٧٢) نفسه:٢٦.
(٧٣) نفسه:٥٣.
(٧٤) ينظر: نفسه: ٢٥-٢٦.
(٧٥) ينظر: نفسه: ٢١.

١. الدلالة:

فقد جاءت الشخصيات الرئيسة، والثانوية مكتملة الدلالة، توحي للقارئ بدلالتها من دون تعقيد، في حين كانت دلالة الشخصيات الخيالية(الملاك) دلالة موحية لا يتوصل إليها بسهولة، وقد خلت الشخصية العجائبية من الدلالة المسبقة فهي مفتوحة على كل الدلالات الممكنة.

٢. التركيز:

يركز السارد مع الشخصيات الرئيسة على الشخصية وما تقوم به من فعل، في حين يركز مع الشخصية الثانوية على الفعل، أو الشخصية الرئيسة التي تقوم الشخصية الثانوية بتوضيحها أو تسويغ أفعالها. ويركز السارد مع الشخصية العجائبية على الفعل الخيالي.

٣. الخيال:

يكون الخيال مع الشخصية الرئيسة والثانوية مقيداً بالعقل، في حين يمزج بين العقل والخيال الخارق مع الشخصية العجائبية.

٤. المعرفة:

جميع الشخصيات الرئيسة والثانوية معرفة بأسمائها إلّا شخصية حبيب أسماء عمة عادل، في حين خلت الشخصية العجائبية من التعريف.

المبحث الثاني:

(الشخصية الروائية بوصفها مدلولاً)

١- علاقات الشخصيات (الأنموذج العاملي)

توطئة: مفهوم الأنموذج العاملي:

وهو بنية العلاقات القائمة بين الشخصيات التي تتحدد في ضوئها دلالة السرد"[٧٦]، وتعرف العوامل بأنها : ((الفواعل التي تنجز أفعالها على وفق معايير محددة، وقيم خاصة تدرج ضمن المقاصد المرغوب في تحقيقها من قبل الفاعل))[٧٧].فالعامل مفهوم إجرائي أشمل من الفاعل، إذ إنّه يشمل مستويين، أحدهما، عام، لا يهتم الشخصية نفسها المنجزة للفعل، بل يهتم بالدور الذي

(٧٦) ينظر: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس: ١٨.
(٧٧) قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين:٩٢.

تقوم به، كفعل الموت، أو فكرة الدهر، فتتخذ الشخصية بذلك مفهوماً شمولياً .والآخر: خاص (ممثلي)، تتخذ فيه الشخصية صورة فردٍ يقوم بدور ما في الرواية، أو مجموعة من الأدوار[٧٨] في حين يشمل الفاعل مستوى التمثيل فقط .، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد الدور العاملي .وبذلك فالعامل دور يقوم به فاعل ما أو عدة فواعل .

وقد أثيرت هذه العلاقة بين العوامل في أكثر من ميدان، فقد استعملت في المسرح عند سوريو، وأراد بها طبقة من المثلين المحددين بمجموعة من الوظائف والخصائص الأصلية التي تتوزع على المحكي بأكمله [٧٩].واستعملت عند بروب، إذ قسم الوظائف بحسب الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، وهي عنده على (البطل –المعتدي- الواهب – المساعد –الأمير –البطل المزيف)[٨٠] وقد استعملت في علم النحو، إذ تحدد العوامل –قواعديا- بكونها متممات للفعل بما في ذلك الفاعل[٨١]، فضلا عن أنّها قد استعملت في أسلوبية العوامل، إذ تكون أقطاباً وظيفية في عملية التبادل الخطابي، فهي تحل في إطار (الكاتب/ الناشر) أو الشخصية من حيث هي جزءٌ من عملية القول[٨٢].

وبإعادة تنظيم نمطية الأدوار التي اقترحها بروب وسوريو توصل غريماس إلى ما أسماه بالأنموذج العاملي الذي تألف في البداية من ستة عوامل: (الذات، والموضوع) و(المرسل والمرسل إليه)، و(المعين والخصم)[٨٣].

ولما كانت أي حالة من الوعي أو القصد تفترض وجود فاعل (ذات) وموضوع يؤلف كلاهما الآخر، فيظهر العامل من خلالهما [٨٤]، فإننا نستطيع أنْ نستنتج بأنّ العامل: هو فلسفة الأدوار المتبادلة بين العناصر الفاعلة(العلاقات) التي يقوم بها الفاعل على وفق معايير محدودة وقيم خاصة مرغوب في تحقيقها، وتتلخص هذه الأدوار في ثلاث علاقات: (رغبة- تواصل –صراع).

تحليل رقصة الجديلة والنهر في ضوء هذا الأنموذج:

يمكن تلمس هذه (العلاقات) بين الشخصيات في رواية رقصة الجديلة والنهر من خلال الآتي:

---

(٧٨) ينظر: بنية النص السردي: حميد لحمداني :٥٢.
(٧٩) ينظر: المصطلح السردي:١٧.
(٨٠) ينظر: مورفولوجيا الخرافة:٨-٩.
(٨١) ينظر: الأسلوبية، جورج مونيه:١٣٥.
(٨٢) ينظر: نفسه: ١٣٥.
(٨٣) ينظر: المصطلح السردي:١٧.
(٨٤) ينظر: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيك، وليم راي :١٧.

- **علاقة رغبة:**

وهي العلاقة التي تجمع بين الفاعل وموضوعه الذي يرغب في تحقيقه [٨٥]؛ لأنّ التقديم غير بريء، بل ينطوي على فعلٍ تأويلي ينتقل المعاين في ضوئه من الظاهر الجلي إلى الباطنِ الخفي؛ مبرزاً مدى مطابقة هذا لذاك، فالحقيقة ليست مضمونا مستقلا بذاته، وإنّما يمكن التوصل إليه من خلال آليات معرفيةٍ منتظمة، فهو موصول بملابسات الخطاب، وتكمن حقيقته في ذاته[٨٦].فالعلاقة بين الفاعل وموضوعه هي بؤرة النموذج العاملي الذي تصوره غريماس، والذي يكون مشحونا بالدلالة الكامنة في رغبة الفاعل بموضوعه[٨٧].

ولا تخلو العلاقة الحالية بين العاملين من احتمالين:

الأول: تحقيق موضوع الرغبة.

والآخر: عدم تحقيق موضوع الرغبة.

وإذا نظرنا إلى رواية رقصة الجديلة والنهر نجد موضوعات شتى ترغب الشخصيات في تحقيقها نذكر منها:

أ- **الحب موضوع الرغبة:**

يمكن تلمس ذلك في علاقة عادل بريحانة، إذ نجد أنّ كلّ واحدٍ منهما يرغب بالآخر، فعادل: ((**عاشق حقيقي يرى الأشياء كلها حبيبته، لذلك ينغمها وينغم بها ...**))[٨٨]، وريحانة ((**تتابع طوله الفارع وشبابه، وشعره الأسود الناعم**))[٨٩].ولكن رغبة الحب هذه لا تتحقق لوجود رغبة أكبر منها، وهي رغبة الدفاع عن الوطن وطرد الدواعش، فتقتل ريحانة في كوباني، وبقي عادل يقاتل مع البيشمركة.

ونجد مثل هذا النوع أيضا في علاقة حامد وشيرين، فالحب هو موضوع الرغبة بينهما؛ لذلك يتحول حامد إلى عازف ناي معتوه عندما تقتل شيرين في كوباني مع ريحانة، وبذلك لا يتحقق موضوع الرغبة هذا.

ومثله أيضا رغبة "روناهي" بأحد شباب المعسكر، إذ كان ينظر إليها بإعجابٍ فبادلته النظرات، ولكنها عندما فكرت بالموضوع، وجدت أن هناك موضوعا أهم من هذا الموضوع، وهو الموت في سبيل الوطن، فنجدها تقول: ((**لسنا بحاجة**

(٨٥) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي وجميل شاكر:٦٨-٦٩.
(٨٦)ينظر: في الخطاب السردي، محمد الناصر العجيمي:٦٨-٦٩.
(٨٧) ينظر: نفسه:٤٠.
(٨٨) رقصة الجديلة والنهر:٨٣.
(٨٩) نفسه: ٨٧.

للحب الآن بقدر حاجتنا للعناية الإلهية كي نبقى أحياءً وننجو من الموت))[٩٠]
.

ب- الموت موضوع الرغبة:

نجد هذا الموضوع يتحقق في كوباني ((**كما تناقلت الأخبار أيضاً عن موت شيرين وروهاني، إثناء تأدية الواجب، لكن ريحانة بقيت تتخفى من داعش وقتلت منهم العدد الكثير. بعدما تمكن داعش من السيطرة على مناطق كثيرة من (كوباني) وقعت في قبضة مجرم حزّ نحرها وسالت دماؤها بيد لصوص الحياة**))[٩١].

فجميع هذه الشخصيات تتخلى عن حبها دفاعاً عن الوطن، فتموت من أجله، وهي فرحة لا تفارقها الابتسامة، إذ نجد السارد يصف ابتسامة ريحانة وهي مقتولة ما يدل على تحقيق رغبتها، ويمثل ذلك قوله: ((**نُشرت صورها في الإعلام والداعشي يرفع رأسها المقطوع، وضفيرتها الشقراء المتدلية إلى الأرض، رغم ذلك لم تفارقها الابتسامة، مرسومة على محياها، وهي ذاهبة للشهادة في سبيل الوطن...ابتسامة حب كبير يتسع العالم كله ...أو نور يتسلل الحوائط كلها ليخترق الحواجز، ويصل إلى كلِّ شبر عاث فيه هؤلاء المجرمون**))[٩٢]

ج- التعرف موضوع الرغبة:

نقصد بالتعرف رغبة الشخصية في التعرف على معلومات لا يعرفها. ويمكن تلمس هذا النوع في رغبة السيدة "زينة " في التعرف على سر الطفل الصغير، إذ نجد السارد يقول: ((**كلما حاولت السيدة "زينة" الاقتراب من الطفل ولمسه، هرب منها مسرعا عائدا إلى نفسه... تتذكر به طفولة ولديها اللذين فقدتهما في سنجار ...سألته مرارا إن كان له أهل، وما بوسعها أن تفعل!! حتى وصل الأمر بها إلى اليأس؛ لأنّه يتابعها بنظرات بائسة ولا يجيب**))[٩٣].

ونجده أيضاً في رغبة أهل القرية في التعرف على سر السِنابل من حامد (صاحب الناي المعتوه)، ولكن هذه الرغبة لا تتحقق أيضا، إذ نجد الراوي يقول: ((**...ويعولون على صاحب الناي المعتوه لمعرفة السر الدفين بين أضلعه. يتوقعونه يكذب عليهم، بل يجزمون إنّه يكذب، وكل الحِكايات من نسج خيالات الجنون. تصيبهم الريبة منه، ويتقبلون ظهوره ليلا على مضض**))[٩٤].

---

(٩٠)نفسه:٨١.□
(٩١) رقصة الجديلة والنهر: ١٠٥-١٠٦.
(٩٢) نفسه: ١٠٦.
(٩٣) نفسه:٢٦. □
(٩٤) نفسه: ٥٦. □

يتضح مما تقدم أنّ الشخصيات في رواية رقصة الجديلة والنهر تحاول تحقيق موضوع رغبتها بطرائق مختلفة، فإن تنازعت الرغبات قدم حب الوطن والموت من أجله على غيره من الرغبات، وأنّ هذه الرغبة قد تتحقق، وقد لا تتحقق.

- **علاقة صراع:**

في سياق العلاقة بين الفاعل وموضوعه تنشأ علاقة صراع، فإذا كان أحد الفاعلين يرغب باحتلال موضوع رغبة الشخصيات الأخرى، فإنّ تلك الشخصيات ستحاول الدفاع عن موضوع رغبتها، وبذلك ينشأ هذا الصراع. ويمكن تلمس هذا الصراع بين داعش، وشخصيات الرواية الأخر جميعا، فنجد البغدادي، يصرح على لسان الراوي: **وصرح رئيسهم(البغدادي) يجوز قطع رؤوس المرتدين، وتطبيق العين بالعين، وقطع يد السارق))**[٩٥]. وهذا الفعل سيؤدي بالضرورة إلى صراع بين مؤيدي داعش، وأهل المناطق المغتصبة.

فالصراع هو الذي أدى إلى التهجير والقتل وتعطيل المدارس، وهو الذي أدى إلى معاناة المهجرين، إذ وصف السارد هذه المعاناة في قوله: **((في اقتراب الصقيع يعيشون في خيم شُيّدت على عجل في أربيل وكردستان العراق ...الأطفال والنساء على حافة المرض والعوز والبرد، بينما قصورهم وممتلكاتهم تعرضت للنهب من قبل داعش الذي يدّعي الدين والحلال والحرام ...))**[٩٦].

الصراع بين داعش وأهل هذه المناطق، هو المحور الرئيس الذي تقوم عليه هذه الرواية، إذ تحاول المؤلفة إظهار وحشية داعش، وكيفية تعامله مع الناس، فهو يستعمل شتى الطرق لتحقيق رغبته في السيطرة على المناطق ونهب خيراتها، واغتصاب نساءها وتشريد أطفالها، الأمر الذي أدى بأهل هذه المناطق إلى محاولة منع تحقيق هذه الرغبة عن طريق القتال، وتفجير النفس عليهم كما فعلت بريفان، إذ يقول السارد: **((إلا أنّ خبر المقاتلة "بريفان" تصدّر في الإعلام التلفازي والإذاعي، وهي تفجر نفسها لئلا تقع أسيرة))**[٩٧]، أو الانتحار، **((فقد تعاهدن على الانتحار بأخر رصاصة قبل وقوعهن بيد العدو))**[٩٨].وبهذا الصراع تتشكل الحبكة، وينمو الحدث إلى الذروة.

يتضح مما سبق أن هناك فاعلاً يرغب في تحقيق موضوعه، وفاعلاً مضاداً يحاول أن يمنع تحقيق هذا الموضوع، فيحدث صراعٌ بين الفاعلين، ويقف السارد مع وجهة نظره رقيبا على هذا الصراع فيغلف أفعال داعش بغلاف

(٩٥) نفسه: ٤٣.
(٩٦) رقصة الجديلة والنهر: ٤٣.
(٩٧) نفسه: ١٠٥.
(٩٨) نفسه:١٠٥.

العدو الغاشم الذي لا يملك ديناً في سعيه لتحقيق رغبته، في حين يغلف باقي الفاعلين في الرواية غلاف الشرف والوفاء للوطن، إذ تتجلى المأساة في كل بيت، ويذهب الحب مع الابتسامة حتى يدفع هذا العدوان وينتصر الحق.

- **علاقة تواصل:**

وهي عملية تعاقدية تربط بين الشخصيات توضح إرادة المتعاقدين ومراميهم[99] وقد قسمها غريماس على العقد الإجباري، والعقد الترخيصي، والعقد الائتماني، فيكون العقد إجباريا إذا كان أحد طرفي الاتصال مجبرا على العقد، في حين يكون في العقد الترخيصي غير مجبر على العقد، ويبنى العقد الائتماني على الفعل الإقناعي الذي تقوم به إحدى الشخصيات، فتؤوله الشخصية الثانية تأويلا صادقا بغض النظر عن صدقه[100].

ويمكن تلمس العقد الإجباري في امتثال ريحانة وشيرين وروهاني، وبريفان للأوامر العسكرية، إذ نجد السارد يقول: ((**اقتضت الأوامر العسكرية بتوزيع الفرق المدربة على طول الخط الجبلي الممتد بين شمال العراق وسوريا، فصار نصيب ريحانة وشيرين وروهاني، وبريفان التوجه مع فرقتهنَ إلى (كوباني) بينما بقي الآخرون مع البيشمركة**))[101].

فجميع هذه الشخصيات مجبرة على العقد؛ لأنّ الأوامر العسكرية هي التي اقتضت ذلك، وهو أمر لابد من تنفيذه، فلا تمتلك الشخصيات حق الرفض أو المناقشة، وبذلك تكون إرادة الشخصية في هذا العقد غير مقصودة، بل المقصود تنفيذ الأمر.

ونجد العقد الترخيصي في شخصية ريحانه وعادل اللذين اختارا القتال ضد داعش، وقدماه على الحب، إذ نجد ريحانة تقول:

تحدثت في سرها:

-وما الفائدة من هذا الخفقان يا قلبي؟

غداً أو بعد غدٍ سنموت، سيظل صوت حبي أبكمَ، وعيناه كرفيف أعمى.

علي التخلص من هذه المشاعر، أنا لم أخلق للحب ...[102].

فالعقد بين عادل وريحانة لم يكن قائماً على الإجبار، بل يمتلك كل واحد منهما حق الرفض أو القبول، وبالتالي فقد اختارا القتال على الزواج وممارسة

(٩٩) ينظر : مدخل إلى نظرية القصة، سمير المرزوقي، وجميل شاكر: ٦٥-٦٦.
(١٠٠) ينظر: نفسه: ٦٦.
(١٠١) نفسه:١٠٥.
(١٠٢) رقصة الجديلة والنهر: ٨٩.

الحب، وهذا الأمر أدى إلى الفراق الأبدي بين الطرفين فقتلت ريحانة، ولم تظهر الرواية مصير عادل.

ويمكن ملاحظة العقد الائتماني في شخصية مختار القرية، فهو متواطئ مع داعش، ولكن إخفاءه لذلك وادعاءه أنّه مختار القرية يجعلهم يصدقونه وإن كان كاذبا[١٠٣].

يتضح مما تقدم أن هناك ثلاث علاقات للتواصل، تتمثل إحداهما بعلاقة ترتيب، وتكون فيه الشخصية الروائية مجبرة على العقد إذا كان العقد أعلى منها مرتبة، وعلاقة تناقض عندما تكون الشخصية الروائية مناقضة في فعلها للشخصيات الروائية الأخرى كشخصية المختار المذكورة آنفا، وعلاقة تكميل عندما تكمل الشخصيات بعضها بعضا في العقد الترخيصي أعلاه.

٢-علاقة الشخصيات بالزمان

للزمان أهمية كبيرة في الواقع؛ لأنّه الإطار العام لِلحياة، وتظهر أهميته في الرواية في أنّ السرد ((أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن))[١٠٤]، وقد تعددت اتجاهات دراسة الزمن على وفق رؤية كلّ باحث. ولكن دراستنا هذه ستقتصر على علاقة الزمن بالشخصيات العوامل، وهو مفهوم الزمن حين ينبثق من ذات الشخصية أو صفتها، إذ تظهر هذه العلاقة في اتجاهين:

١. الزمن الوصفي:

يعرف الوصف بأنّه: ((إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحساس أو زمن للقارئ أو المستمع))[١٠٥].ويتألف من مضمون موضوع يشير إلى الشيء أو الشخص أو الزمن الذي يرمز لغاية معينة يراد تبليغها إلى القارئ.

فالزمان الوصفي: هو إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية للقارئ عن زمن الحالة البدائية الوصفية للشخصيات العاملة، وما قطعته هذه الشخصيات من زمن بحيث تستطيع أداء الفعل المنوط بها.

ولو تتبعنا الزمان الوصفي للشخصيات العاملة في رواية رقصة الجديل لوجدناه يظهر في عمر الشخصية الفاعلة في السرد، فيصف الراوي الشخصية بأنّها (شاب -شيخ-عجوز- طفل...إلخ)، ومثال ذلك: ((أحبَ

---

(١٠٣) ينظر: نفسه:٥٦.
(١٠٤) بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا أحمد قاسم:٢٦.
(١٠٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مجدي وهبة، وكامل المهندس:٤٣٣.

العجوز" علوان "وعينيه اللتين تشبهان عين نسر، عندما أنظر إليهما، أشعر بالدم يتجمد، له نظرة تخترق الأفكار التي تدور في رؤوس الآخرين...))[١٠٦].

فالسارد يصف الشخصية بأنّها (عجوز)؛ ليعطي للقارئ صورةً عن الزمن الحياتي لهذه الشخصية، وما قطعته في الحياة، وهي حالة بدائية تتصف بها هذه الشخصية أراد السارد أن يخبر القارئ بأنّ هذه الشخصية خبيرة بالناس، فهي تستطيع من نظرة واحدة اختراق أفكارهم والتعرف على خباياهم.

وقد يصف السارد الشخصية بالشباب، إذ نجده يقول: **((تمرُّ على عجلٍ شابةٌ يملأ عينيها نعاس شمسي، ويهفهف على ضفيرتيها الشِقراوين هواءٌ نديّ. هيفاء فارعة بعينيها الواسعتين ستجعل من العشاق عبيدا))**[١٠٧].

فالسارد يصف الشخصية بالشباب ليعطي صورة ذهنية للقارئ عن مدى الحيوية والجمال الذي تمتلكه هذه الشخصية بحيث سيكون العشاق عٍبيدا لها؛ لفرط جمالها وحيوية شبابها، فخصال الجمال تكثر عندها، فضلا عن شبابها.

يتضح مما سبق أنّ دلالة العمر في رواية رقصة الجديلة والنهر يأتي بها السارد ليعرف القارئ على الفترة العمرية التي تعيشها الشخصية من جهة، وما يحمله هذا الزمان من دلالة خفية قد تدل على الخبرة أو الجمال أو الطفولة ...ألخ، وهو معنى فلسفي يعنى بالجانب التعليمي يستكشفه القارئ من خلال النص.

٢. الزمن النفسي:

وهو مفهوم الزمان الذي ينبثق من داخل الشخصية، ومن أعماق أحاسيسها ومشاعرها[١٠٨].فهو زمن يتعلق برؤية الشخصية للزمن، وما تشعر به اتجاه نوع خاص من الزمان. فقد تضيق بزمان معين فتتمنى زواله، وقد تأتلف بالزمن فيعيش في داخلها حبٌّ له، فتتمنى بقاءه، ويمكن أن نطلق على الأول وسم الزمان السلبي، في حين يكون وسم الثاني بالزمن الإيجابي.

ومثال الزمن الأول، قصة هروب عادل من الجيش، إذ نجد السارد يقول: **((عانى عادل من الشعور بالألم وهو يدون تفاصيل معاقبة الجنود الفارين من خدمة الجيش. أما قصة هروبه في إجازته العسكرية في حرب العراق مع إيران، فكانت معجزة حقيقية ... في يومٍ غائمٍ وباردٍ، رجع منهكا إلى داره،**

(١٠٦) رقصة الجديلة والنهر:١٤.
(١٠٧) نفسه :١٩.
(١٠٨) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعيد عبد العزيز:٣٣-٣٥

وأخبر عمته أن لا رغبة له في الرجوع إلى الجبهة، وأنّه يقاتل من أجل نصرة كاذب ومن أجل طاغٍ عاشق لجرمه ولنفسه))[١٠٩].

فعادل يهرب من الجيش في زمن حرب العراق وإيران في يوم غائم وبارد؛ لأنّه عانى من الشعور بالألم، وهو يدون تفاصيل معاقبة الجنود الفارين من جهة، ولأنّه لا يقاتل من أجل كاذب طاغٍ من جهة أخرى، فهو يحاول الانفصال عن هذا الزمن بالهروب عنه، إذ يشعر بالكراهية والنفور من هذا الزمن وما يجري فيه.

ومثال الثاني قصة الصبي "بيور"، إذ نجد الراوي يقول: **((...يحكي مع الأيام في ذهابه إلى المدرسة ويتغزل بها ...يوم الأحد أجمل أيام الأسبوع، الاثنين يوم مزعج إليه؛ لأنّه يكره حصة التاريخ، والثلاثاء يوم تعلم السباحة بعد حصة الدرس، الأربعاء رياضة كرة القدم، يعشقها وتعلمها من أبيه الذي مات شنقا...))**[١١٠].

فالطفل " بيور" يشعر بالانزعاج في يوم الاثنين؛ لارتباط هذا الزمن بدرس التاريخ الذي يكرهه، فيصبح يوم الاثنين مزعجا وسلبيا بالنسبة للشخصية؛ لارتباطه بالحالة النفسية لها، فالزمن ليس سلبيا، بل ما تشعر به الشخصية اتجاه هذا الزمن جعله يتصف بالسلبية.

يتضح مما سبق أنّ الزمن النفسي، هوزمن ليس له مقياس محدد، فهو بعيد عن الضبط يتعلق بالشخصيةٍ وما تشعر، فإنْ شعرت بالسلبية والحزن في ذلك الزمن كان الزمن تابعا لمشاعرها، وإن شعرت بالفرح كان الزمن إيجابيا فرحا.

٣-علاقة الشخصيات بالمكان:

للمكان أهمية كبيرة في السرد؛ لأنّه يشكل انتماء أي فرد في الحياة، فهو يؤثر في الافراد ويطبعهم بطابعه، ومن ثم يظهر دوره في تكوين هوية الكيان الجمعي في التعبير عن المقومات الثقافية التي ينتمون إليها، فيصبح المكان إشكالية إنسانية تكتسب قيمة دلالية خاصة تكون محورا أساسا من محاور نظرية الأدب [١١١].

فقد تنسجم الشخصية مع المكان فتحبه وتعيش في ألفةٍ معه، وقد لا تنسجم معه فتكرهه وتشعر أنها في ضيق فيه، وإنّ هذا الضيق يخلق نوعا من الصراع

---

[١٠٩] رقصة الجديلة والنهر:٩٧-٩٨.
[١١٠] رقصة الجديلة والنهر:٧٢.
[١١١] ينظر: جماليات المكان، مجموعة من الباحثين:٣.

بين دواخل الشخصية وعلاقتها بأنماط المكان المختلفة[112].ويمكن تقسيم الأمكنة في علاقتها بالشخصيات الروائية على:

أولاً: الأمكنة الإيجابية:

وهي: ((الأمكنة التي يشعر الإنسان بالألفة والارتباط بها))[113]، فتحاول الشخصيات أداء الأفعال فيها، ومثال ذلك: **((أم "جوان" أكثر فرحا واستغرابا من باقي الأمهات في القرية، كونها ترى ثلاث سنبلات كل صباح...))**[114].

أم "جوان" أكثر فرحاً من غيرها في القرية(مكان)، لكونها تجد ثلاث سنبلات عند دارها، فالمكان أصبح إيجابيا؛ لأنّ أم جوان تشعر فيه بالسعادة، فالمكان في ذاته غير مقصود، وشعور الشخصية فيه هو المقصود، وبذلك فإنّ إسقاطات الشعور هي التي تجعل من المكان يتصف بالإيجاب.

ثانياً: الأمكنة السلبية:

وهي الأمكنة التي تشعر الشخصية إزاءها بالنفور والكراهية، فتحاول الانفصال عنها[115]. ومثال ذلك وصف دار الطفل العجائبي وتذكره لأمه، إذ يقول السارد: **((لقد زرت دارنا البارحة فلم تعرفني الشبابيك، لم يعرفني سريري المخضب بالدماء، حتى الدجاجات الميتات، تجمد عليهن الريش، ليحنطهن أثرا باقيا من ظلم الكفرة، والمتأسلمين. يرى ظله الصغير ممدّدا، وهو ينظر إلى وجهه في المرآة أخافه الظل ...عاد مسرعا إلى عازف الناي ...))**[116].

فالطفل ينفر من داره ويبغضها؛ لأنه المكان الذي قتل فيه مع أمه، وبقيت روحه تدور في المكان، وبالتالي فإنّ شعور الشخصية نحو هذا المكان هو الذي جعلها تنفر منه، فهو مكان طارد للشخصية، تنفر منه نفسها وتحس بالضيق عندما تكون فيه.



---

(١١٢) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً، فاطمة عيسى جاسم:١٥٨.
(١١٣) نفسه:١٦٠.
(١١٤) رقصة الجديلة والنهر:٢٦.
(١١٥) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً: ١٦٧.
(١١٦) رقصة الجديلة والنهر:٢٠.

جرائم العصابات الإرهابية وأهمية المنتج الأدبي في الكشف عن خباياه الوحشية:

□رواية رقصة الجديلة والنهر للروائية العراقية وفاء عبد الرزاق أنموذجاً، دراسة نقدية.

سعدي عبد الكريم *

تتمظهر الأخطار الحقيقة للتيارات الدينية الإرهابية المتطرفة في ذ شر الأفكار التسلطية، وتدعيم المفاهيم العدائية للآخر، ليكون لها مبرراً نموذجيا في (تكفيره) وإخرا جه من ملته أ ايما كا نت، و قد تبلورت ظاهرة (التكفير) عبر مراحل عديدة مرَّ بها الاجتهاد الديني، والتع صب المذهبي أحياناً، والمتطرف أحيانا كثيرة، ولها جذورها التاريخية من مجمل المدون الإرثي الديني، الذي يتبنى هذه الظاهرة، بل ويغديها، والتي ا ستندت عليها في ا ستنباط جملة من الفتاوى القديمة، التي تحاول تلك الأفكار الهجينة إ سقاطها على الواقع المعاش، في حا ضنة العـ صر ا لحد يث، والوا ضح للعيان بان تلك الفتوى العدائية والمتطرفة، التي يطلقها بعض شيوخ الدين، راح بعـ ضها يُكفر (الطير الذي في الـ سماء) ويبدو ان هذه المخاطر الجمّة، والمـ ستحـ سنة لدى البعض قد ألقت بظلالها على العقول المتطرفة دينياً، والمهووسة عقائدياً، والمستلبة الإرادة عقلياً، والمتعـ صبة عرقياً، و مذهبياً في العراق، والتي لا قت ترحيبا لافتاً في العقول العربية التي أ صبحت حا ضنة دافئة لتفريخ الذواكر الفردية المتطرفة في العالم، ويأتي كل ذلك في سياق تحقيق الحلم الإسلامي المنشود (دولة الخلافة الإسلامية) الذي هو بالأصل مؤسسة دينية قد أنتجتها حقبة زمكانية محددة، ولـ ضرورات ذات طابع قبائلي، وانحيازيات فكرية، وأطماع ذاتية محـ ضة،

---

* كاتب وناقد عربي من العراق

وملازم ذات محتضن بدائي، وقد أهملت فيها الضوابط التشاركية في الاختيار، وقد انتفت الحاجة لها وسط هذا التطور التكنولوجي المهول الذي يشهده العالم، في المجالات العلمية، والفكرية، والفنية، والابداعية، والابتكارية، واتـ ساع رقعة التفاوت التوعوي بين الأفراد والمجتمعات، ولأنه نظام كان قد حقق أهدافه في حينه، وربما فـ شل في تحقيقها، إثر كل تلك الـ صراعات المذهبية والدينية التي اتسمت بها تلك المرحلة، ولعل من أهم محاملها الخطيرة التي أفرزتها، هي حكم الفرد، ونظام السمع والطاعة.

لقد ارتفعت في النـ صف الأخير من القرن المنـ صرم الأ صوات الدينية المهيمنة على ذاكرة العقول الجمعية، لإعادة تأ سيس ذلك الحلم الديني في إعادة إنتاج ذات المحفل الديني القديم (الخلافة الإ سلامية) والتي أنتجت لنا في ما بعد (الخلا فة الأولى) الخلا فة بالتور يث، ا بان حكم دو لة الخلا فة الإ سلامية الأموية، والعبا سية، و صولا للدولة العثمانية، وأ صبح فيها نظام الحكم بـ .(التوريث) وتنـ صيب ولي العهد حاكما بأمر الله على الرقاب، وهذا بطبيعة الحال لا ينـ سجم مع مـ ستجدات العـ صر، ومنظومة الحكم الحديث، والنظام الديمقراطي المعتمد بجلّ دول العالم، في تداول الـ سلطة، وفـ صل السلطات، ومن هنا علينا الوقوف إزاء هذا المظهر الرجعي المتخلف في اعتماد تلك الأفكار الدينية المتطرفة، لإخـ ضاعها الى صيرورة الحداثة التي قفز بها العقل البشري الى ابعد مراحل التطور، والإبداع، والابتكار في كل مجالات الحياة، بدءً بالعلوم، ومرورا بالفنون، وانتهاء بالآداب.

ولعل من أهم مظاهر تلك الحركات والنزعات المتطرفة التي أتـ سمت بالعنصرية، والفوقية، لأنها تعطي لنفسها الحق في التمييز بين البشر، وبالتالي تربط ذاتها البشرية، بالذات العليا، ليصبح من حقها أن تمتلك الـسلطة الإلهية في إطلاق أحكام (الكفر) و (الإيمان) على البشر، وبالتالي ليصبح بيدها وحدها، صكوك الغفران، وإدخال من تـ شاء النار، ومن تـ شاء الجنة، أنها (هرطقة) من

الطراز المريب، والذي لا يمتلك أي فكرة عن الأديان، وعن حقوق الإنسان، وحقه الوجودي البـ شري الذي منحه له الخالق في حرية ما يعتقد، ويعتنق، وهذه دلالة واضحة من دلائل عدم الوعي، وعدم استيعاب الواقع المعاصر، وكأن هذه العقول الخاوية الخرفة، تعيش في العصور الحجرية المظلمة.

لقد عانى العراق من جراء وهم الخلافة الزائف، والتطرف الديني الحاد، حتى تفاقمت معاناة شعبه الإنـ سانية جراء الممار سات الإجرامية الدموية التي قامت بها عصابات (داعش) ضد كل العراقيين دون تمييز بين ديانة وأخرى، أو مذهب وآخر، أو بين طيف اثني وآخر، مما ا ستدعى لـ سحب تلك الانعكا سات الدموية الكبرى على حياة الناس داخل الوطن الواحد، ومكامنها الإنسية الآمنة، وفطرتها المؤمنة، حتى تلا شت أجـ ساد أبناءه الطاهرة بإ سفلت الـ شارع، وراح ضحية هذه الهجمات العدوانية الشرسة أرواح ملايين الأبرياء، واستمرت المأساة العراقية، حتى لجأت عائلات برمتها الى الهجرة من بطش تلك العـ صابات الهمجية.

واللافت في رمة المو ضوع، أن تو سيع رقعة المـ ساحة التي تمارس فيها التنظيمات المتطرفة والعـ صابات الإرهابية جرائمها البـ شعة في ارتكاب عمليات القتل، والسبي، والإعدام الجماعي، وإخضاع الغير مسلمين على اعتناق الاسلام بالجبر، وكلها تتنافى مع صحيح الدين، والأكثر خطورة، أن جميع هذه العمليات الإجرامية موريست ضد الأقليات العرقية التي عاشت مسالمة في العراق، ولها أثرها الفاعل والمتفاعل في تطوير حركة الحياة اليومية في المدن المنتـ شرة على خارطة الوطن، مثل المسيحية، والايزيدية، والصابئة، والشبك، مما اضطر هذه الأقليات التي تنتمي إلى ديانات مختلفة إلى مواجهة الإرهاب بـ صورة ندية وعنيفة وحربية، أو الإذعان ولو بـ شكل مؤقت لتلك العـ صابات، أو الهروب خفية من براثن جحيمها، أو طلب الهجرة الإنـ سانية، أو الهروب من لهيب الحرب إلى الخارج، وقد تنوعت العمليات الإجرامية التي يمار سها أزلام عـ صابات (داعش)



بين القتل الفردي، والاعدام الجماعي، والسبي، والاغتصاب، والاعتداء الجنسي على الفتيات اللاتي لم يتجاوزن عمر الزهور، ونكاح الجهاد، وفتح أسواق النخاسة، وبيع الجواري، وبين عمليات الخطف والتفجيرات والذبح والتي طالت الأبرياء والمدنيين العُزل، ومما زاد من فاعلية هذه الأعمال الإرهابية وجود دول وتنظيمات ومؤسسات و شخصيات فاعلة ومساندة لهذه التنظيمات الإرهابية، والتي تمدها بالأموال والسلاح، من اجل إدامة أزمنة إضعاف العراق، فقد وقعت هذه البقعة الشريفة من الكون، فريسة لجملة من مظاهر التلاقي والتقاطع العربية والدولية، والتي أفرزت هذه التنظيمات لغرض إرباك الوضع الامني العراقي، باعتباره ورقة او صفقة يتم التعامل بها ضمن اللعبة الدولية، وحرب المصالح السياسية، والاقتصادية والتصفيات الشخصية، والمتضرر الوحيد من تلك الصفقة الدولية المريضة والمريرة، هو المواطن العراقي المغلوب على أمره، والمبتلى بحكومات ليس لها إلا الصراع على الكراسي المتحركة، في لعبة المناصب.

وعلى ضوء هذه المقدمة التي تكشف لنا وبوضوح ما يولد من رحم تلك التنظيمات الإرهابية المتطرفة من قيح عفن، وجرائم بشعة، ومذابح همجية، وسبي، وقتل، واغتصاب، وممارسة أبشع الطقوس الوحشية بحق الإنسانية، وبحق المقدسات، والأديان، والأعراف، وبحق أجمل ما خلق الله (المرأة) ذلك الكائن الشفيف، الذي صوره الله بأحسن تصوير، ليكون أيقونة مشعة على الحياة، ولإضاءة ديمومتها الأزلية، لأنه النور البهي الذي يزاحم العتمة والظلام، بأفق نوره الإلهي الوضاء، وعطاءه الإنساني، وجذوته الخالدة.

حينما ندلف إلى بوابة صومعة الروائية العراقية (وفاء عبد الرزاق) وهي تمسك بتلابيب قلمها السحري لترصد لنا إرهاصاتها التدوينية الراقية، وتسحب إليها ذاكرة التلقي بروية خلابة، وترتقي بدائرة الإنصات حيث

منصات الإبهار، وفق منظومة إحكام (الثيمة) وتنفيذ مقصدها النوعي في ثنايا الصراع (الحبكة) عبر شخوص روايتها المخملية (رقصة الجديلة والنهر) التي دونتها بأسلوب سردي ممتع، وأفق جمالي رحب مبهر، يفضي بنا إلى مناخات ذات طابع تأثيثي أنيق، ولغة شعرية ذات جرسية عالية، وإيقاع درامي يلامس بحنكة اشتغاليه محكمة، بجملة من الضوابط السردية الراقية، والأدوات الفنية الباهرة، مع اشتراطات تثوير ملامح التشويق، وترقب المفاجأة، وتفجير مكامن الاستشراف، وتحفيز التثويرات الآنية داخل المجسات المخبوءة من الصور المرئية، التي تستدعي شرائط الإثارة، والتعاطف اللّحظي مع الشخصيات، رغم أنها تدون حكاية أبشع مأساة انسانية، تحدث في العصر الحديث، وتسطر لنا بإتقان متفرد لتبيان دموية الأحداث، والحزن العميق الواضح على الكاتبة أولا، لينعكس بالتالي على شخوص روايتها الذين عاشوا تلك المحن السوداء، وعاشوا من خلالها تحت وطأة ذلك الألم اليومي المرير، وهمجية تلك الممارسات الوحشية، والإنسانية، والتي تنتمي للتصحر، والبداوة، والتخلف، والتطرف الديني المقفر، والتعصب الأعمى، وفهم الدين بأبجديات رجعية، وفتوى لم ينزل بها الله من سلطان، ولا فرمان.

تأخذنا الروائية (وفاء عبد الرزاق) ومنذ البداية لتقدم لنا وجبة استهلالية ذات نكهة تستفز بها مراصد وعينا التاريخي واللّحظوي، وبطابع لا يخلو من الإدانة للعقل الجمعي، والتمرد على الذات، وعلى الأنظمة، والمجتمع، لتسطر لنا في مقدمتها جملة من التساؤلات الفلسفية التي تُحال إلى استنتاجات واعية، تستشرفها وفق تلك المداولة النقدية، والنظرة الفاحصة، لتلج إلى معالم رواياتها المأساوية على نحو سردي ناهض، لتسجل لذاتها حضوراً أدبياً مميزا، ولتحصل على القدر الوافر والمهم من الاستجابة الفضلى من لدن المتلقي، وجاءت تلك التساؤلات الفلسفية العميقة، على النحو التالي :

- أنا أيضاً لديَّ تساؤلات.
- ماذا سيحدث بعد هذا الرأس المقطوع؟
- وأين تلك الكلمة، التي تهز السماء.
- ماٌزال المساء غامضاً والنهايات مدخنة
- موحشة زخات المطر، واللحظة بالكاد تستوعب التكهنات.

وتقع هذه التساؤلات الإنسانية، والوجدانية، والفلسفية المشروعة تحت عنوان كبير، أرادت منه الروائية (وفاء عبد الرزاق) أن تضع القارئ ضمن دائرة البحث والتقصي للإجابة المثلى عن تلك التساؤلات، قبل أن يلج إلى مداخل الرواية، وبالتالي لتضعه أيضاً ضمن إطار ذات النزعة الاستكشافية، والاستشرافية، التي من شأنها ان تحفز (المدرك العقلي) و (المدرك الحسي) لضبط إيقاع زمكانية النص، وإيقاع زمكانية التلقي، وهذا يجعلنا إزاء ظاهرة ذات طابع مرسوم بعناية فائقة تستهدف الكاتبة من خلاله، الكشف عن المأساة الكبرى، والمجازر الحقيقية البشعة التي وقع تحت نيرها شخوص روايتها، لأنها شخوص تنبض بالحياة، ومستلة من الواقع، وتلامس شغاف القلوب، وهمسات الروح، ولواعج النفس البشرية، لتستطيع من خلال ذلك الحوار الداخلي الذي يربطها بشخوصها، وبالمتلقي، لتحقق أنموذجا من التلاقي في المشاعر، وتحقيق تلك المعادلة الصعبة، بين الإرهاب وجرائمه البشعة التي مارسها في العراق، وبين ما يستطيع المنتج الأدبي أن يحقق من مواقف ذات قيمة حقيقية فاعلة ومتفاعلة مع صيرورة الاحتجاج، ونقله إلى تخفيف قدر من الرفض، وصولا لتثبيته فوق ناصية التغيير للواقع المأساوي القبيح، وضمان اتخاذ موقف إدانة فاعل ورافض إزاء جرائم هذه العصابات الإرهابية على المستوى النخبوي والشعبي، وبالتالي لتحريض الوعي الجمعي، على التعاطف مع شخوص

الرواية الذين يعيشون تحت كنف ذات المأساة وأبشع صور القسوة في فعل القتل، والذبح، والسبي، والاغتصاب، لتحيل مجمل الانطباعات الإنسانية العالمية إلى اتخاذ موقف لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من الجنس البشري، من براثن تلك الآفة الوحشية (الإرهاب) التي تستشري في جسد الوطن، لتجد لها متنفساً ثانٍ، في وطن آخر.

في الفصل الأول من الرواية تصرح الروائية (وفاء عبد الرزاق) عن ملمح مهم من ملامح ولادة الأشياء في الدواخل الإنسانية، لتنسج منها حكمة ذات دلائل مشفرة (رمزية) لتستطيع وبجدارة، أن تكسر السائد، حيث تقول:

- من أجل أن يولد شيء ما في دواخلنا.

سنقف كل يوم، دقيقة صمت واحدة.

وفي مكان آخر من الرواية، تصف لنا إحدى شخصيات الرواية، لتوغل في جمالية الشكل الخارجي، والمعنى المستتر في دواخل (ريحانة) تلك الشخصية المحورية التي اعتنت الكاتبة كثيراً في تجسيد ملامحها حيث تقول:

- ريحانة.. شابة يملأ عينيها نعاس شمسيّ، ويهفهف على ضفيرتها الشقراويتين هواء نديّ، هيفاء، فارعة، بعينيها الواسعتين، ستجعل من العشاق عبيداً.

وفي رأينا النقدي.. أن رواية (رقصة الجديلة) تُعدُ من أهم الروايات التي اعتنت بتدوين الصور المأساوية الواقعية التي أفرزتها مرحلة مهمة من تاريخ العراق الحديث، لتسليط الضوء على الجرائم الوحشية البشعة التي جاءت من خلف حدود الوطن، وحدود العقل البشري، لترمي بتركتها الدينية المتطرفة بأحضان وطن يعيش شعبه بكل أطيافه، وأديانه، ومذاهبه، بأمن وأمان و سلام، لتقلب تلك العصابات الإجرامية هذه الفسحة الجمالية العراقية، إلى حروب لا

تحصد البشرية من وراءها إلا شكل قبيح من أشكال الخرائبية التي استفحلت في جسد الوطن.

لقد صورت الروائية والشاعرة العراقية القديرة (وفاء عبد الرزاق) جميع الجرائم التي ارتكبتها تنظيمات (داعش) الإرهابية ضد الشعب العراقي، بدء من الدخول إلى القرى الآمنة، وحرق الحرث والنسل فيها، ووصولاً إلى مأساة (سنجاري) والبطولة التي سجلت بها المرأة للتاريخ مدى شجاعتها، ووقفتها في وجه قوى الظلام والإرهابية، فقد أجادت بفاعلية سردية فائقة القدرة في تصوير جريمة (سبايكر) التي نفذتها تلك الزمر الإرهابية العفنة، التي لا دين لها، ولا وطن، تلك الجريمة النكراء التي نفذتها بأبشع صور الغدر والخسة والغلظة التي لا تنتمي الى العرف البشري، ولا لأي ملامح إنسانية، أو أي دين سماوي.

ينتهي بنا المطاف مع رواية (رقصة الجديلة) للروائية العراقية (وفاء عبد الرزاق) التي دونت في نهاية الرواية هذه السطور التي تبعث على الإصرار في تحقيق الأهداف الإنسانية النبيلة السامية، في الحفاظ على الوطن، حيث تقول:

- سيسير الوطن باتجاه صوت الشرف، لقد بشرت السماء بالمعجزة، وسينهض العراق من نومه الطويل.
- (سبايكر) وشبابها سيلفظون الكلمة المفقودة، التي لن تجعل العيون بعد الآن أسيرة الدموع..

إذن.. هي دعوة للنهوض من جديد، والإفاقة من السبات الذي دام طويلاً، لأن العيون سوف لن تبقى الى الأبد أسيرة للدموع، لان الوطن أكبر من يكون حزيناً، أو أسيراً، او محتلاً من جرذان الأرض، وهوامها، لأنه العراق.

أنا أدعو شخصياً.. لقراءة رواية (رقصة الجديلة) للروائية والشاعرة المبدعة الصديقة (وفاء عبد الرزاق) لأنها صورة حيّة من صور الواقع التي



ا ستطاعت بمهارة روائية تعرف كيف تؤثث لـ شهدها الروائي الواقعي المتاخم لتلك السردية الوصفية الجمالية الراقية التي أحكمت فيها ضوابط (ميزانسين) الرواية التي اعتمدها الكاتبة في رفد شكلنتها الإبهارية، ورصدت مظاهر صورها (البيليوغرافية) المهمة التي سجلت ملمحاً مهماً، من تاريخ العراق الحديث.

هي دعوة لقراءة تلك المأ ساة التي عا شها العراق، والتي دونتها الكاتبة بقدرة لغوية جمالية سحرية فائقة، رغم أنها مأ ساة دموية ارتكبتها بحق الوطن، حثالات الأرض، ودوابها، ورغم تلك المأ ساة، لكن الـ ضوء سيدلف حتماً إلى شرفات بيوتات الوطن، لأنها البقعة المعطاءة التي علمت البـ شرية، كيف يكتب الحرف.

.... ❖❖❖❖❖ ....

العنف الخطابي وارتباك الهوية في رواية رقصة الجديلة والنهر

غزلان هاشمي *

رواية رقصة الجديلة والنهر للأديبة العراقية وفاء عبد الرزاق بوح مسيج بوجع الانتظار، وانتقائية تترفع عن التسجيلية التوثيقية لتؤسس الوعي بالمغايرة، إذ ترصد مواجع العراق وأهلها ثم تجاوزها نحو وطن النص وهوية التعدد والاختلاف، فالرواية تحد موضعي للحظة الغياب، ووعد بامتداد لا نهائي لحضارة الكلمة التي تفوز في النهاية على العدم.

جاهزية الأحكام وصراع الخطابات:

تصور الرواية صراع الخطابات العرقية في العراق، حيث كل خطاب يبني وجوده المتعالي من خلال البحث عن صيغ دينية تسوغ الانتهاك والعنف وإقصاء كل مغايرة، فداعش تحاول أن تصنع لنفسها مركزية وأن تبسط نفوذها من خلال تخطيء الآخر وأبلسته وتجهيله أو من خلال تقديم صيغة تخييلية عنه تسهيلا لاختراقه وانتهاك زمنه. يصبح الاختلاف إذن شرا قابعا في الوطن/النص لذا لا بد من إعادة ترتيب أبجدياته وفق معيارية ذاتية، لتكون الذات في الأخير سلطة مرجعية تنبثق كل الأحكام منها: "اضطرت أغلب العوائل في الموصل إلى ترك منازلها هربا من بطش (داعش)، منازل بنوها بعرق جبينهم وكدهم وآمالهم عبر سنوات.

لم يغب عن الجميع خبر قتل المسيحيين والأيزديين والمسلمين، والشبك، وحرق الكنائس، لم ترتعش لهم يد وهم ينبشون بها قبور الأنبياء.."[1].

ويتجدد السؤال إعلانا عن حيرة الذات: "لماذا الجلادون ينحتون أحرف أسمائنا، ويشاركهم جلادون مثلهم من أرضنا؟ أبناؤنا ضدنا، لماذا أبناؤنا ضدنا؟.

لماذا نحن فريسة الاختلافات العرقية والطائفية، حتى صارت كلها مألوفة"[2].

---

* أستاذ محاضر، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد الشريف مساعدية. الجزائر

[1]. وفاء عبد الرزاق، رقصة الجديلة والنهر، ص: ٤١

[2]. المصدر نفسه: ص: ٢٢

يصبح الاختلاف تهديدا للهوية الثابتة حينما يضعف الوعي بالمغايرة، حيث تكثر الأحكام الجاهزة من أجل الحفاظ على مركزية الذات وتصفية الآخر خطابيا ووجوديا، فالمسافة البينية بدل أن تعزز الوجود الذاتي من خلال تحويله إلى إمكان حقيقي متحقق في شكل إلزام تجاوري في الفضاء المكاني والزماني معا، تحوله إلى صيغة متخيلة مسيجة بإيديولوجيا الاصطفاء، وقد يكون الدافع النرجسية والشعور بالفوقية وادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة، وقد يكون الدافع الشعور بالخطر نظرا لأن الآخر كامن في منطقة غموض أو التباس، وفي الحالتين يمارس العنف خطابيا ووجوديا من أجل الحفاظ على صفاء الهوية والدفاع عنها من كل الانتهاكات التي تؤدي إلى إدخال اعتبارات غيرية حتى وإن كانت من صميم المعطى الإنساني ووعيه التركيبي المفترض، فالاختراق إذن في هذه الرواية واقع فرضته الاختلافات العرقية والطائفية وعدم الاعتراف بالغيرية وحقوقها وكذا الادعاء بامتلاك الحقيقة وبالخيرية المطلقة التي تفترض أبلسة الآخر، "لجأ بعض الأيزيديين إلى جبل شنكال مع العديد من رفاقهم خوفا من بطش داعش. إذ استولى على المنطقة، وأسر عشرين عائلة ودفنهم أحياء، لذلك كانوا خائفين من مطاردتهم إليهم، ولو أنهم كانوا يضحكون ويهنئون بعضهم في لحظة الدفن وكأنه عيدهم الكبير.

أبلغوا العوائل الإيزيدية التي لم تستطع الفرار أن أمامهم مهلة أربع وعشرين ساعة لإشهار إسلامهم، ومن لم يقم بذلك مصيره الذبح[٣]".

تقوم داعش/السلطة الدينية بوضع تفسيرات معيارية تهدف إلى التصنيف المرتكز على الانتقائية، وذلك من خلال استخدام مسوغات دينية هي في حقيقتها تفسيرات ذاتية هادفة إلى الحفاظ على مركزية الذات، حيث يصبح الإفراغ مربكا للاعتبارات الغيرية من أجل الحصول على وجودية أحادية ومن أجل الحفاظ على نقاء الهوية، "كما أن داعش أمهل العوائل الكردية أيضا المدة نفسها لترك المدينة، وخاطبوهم بالخونة، وطلبوا منهم ترك ممتلكاتهم لأنها أصبحت ملكا لهم ولدولتهم الداعشية"[٤].

"كلما انكسرت شاهدة قبر أو دفن مقتول، وجدوا عند قبره سنابل جميلة زاهية بلونها وكأنها اقتطفت للتو"[٥].

الهروب من الرقابة نحو العوالم المحايثة:

تقول في "كلمة"

---

[٣] . المصدر السابق: ص: ١١١

[٤] . المصدر السابق: ص: ١١٢

[٥] . المصدر السابق: ص: ٤٤

"أنا أيضا لدي تساؤلات..

ماذا سيحدث بعد هذا الرأس المقطوع؟

وأين تلك الكلمة التي تهز السماء؟

ما زال المساء يترنح، والنهايات مدخنة.

موهنة زخات المطر، واللحظة بالكاد تستوعب التكهنات"[٦].

هل التساؤل عبارة عن وعي بذلك الإمكان المتحقق في المسافات المعتمة التي خلقتها انبثاقات الدهشة وارتعاشات الحقيقة؟ أم أنه قبوع وانكسار وزلة لغة تنتظر اعترافاتها لتهدي كل بوح مساحات وجع؟ تبحث الأديبة العراقية وفاء عبد الرزاق في الإمكانات الواقعية عن حقيقة نصية مغايرة، لذلك يظل الجواب عن الإمكان اللغوي متحققا في المتعاليات/ السماء، حيث الانتقائية المرتكزة على مسافات الحيرة، وحيث الهوية الإبداعية تنتظر اكتمالها في الوعي القرائي/الاجتماعي. إن هذا البوح المقدم يلفه الالتباس، فالمساءات عبور زمني نحو واقع يكاد يقترب من الغموض الليلي المرتكز على وجع الانتظار وانبثاقات الدهشة والوحشة والوحدة، والنهايات ضبابية بقدر ما تؤكد الاكتمال فإنها تشي باحتمالية الاستمرار/الهوية النصية المتعددة، وكأنها تحفز المتلقي على البحث عن لحظته النصية/الاجتماعية الأصيلة، كما أن النهايات مأزق واحتراق وكأن بالذات/النص تعاني وجعا نظرا للكبت الذي فرضته الرقابة السلطوية، وحتى البوح في حال خروجه يكون ضبابيا ملتبسا يلفه الغموض هاربا من سلطة التحديد، حيث تصبح الحقيقة واقعيا ونصيا قابعة في العوالم المحايثة/الدخان. إن الإمدادات القرائية/زخات المطر تعاني الوهن لذلك تظل الحقيقة متعالية، حيث اللحظة الإبداعية لا تتشكل إلا من تكهنات واحتمالات هاربة من سلطة الرقيب الإبداعي والاجتماعي والسياسي.

نحو غنائية جديدة ومقاومة الغياب:

"من أجل أن يولد شيء ما في دواخلنا،

سنقف كل يوم دقيقة صمت"

"لكي يجعل من الشمس أردية تردم ثقوب الحياة..

عليه أن يفاتح نفسه أولا قبل الآخرين، وأن يبعد روح الشر من النفوس، وإلا أضحى هو الآخر مثلهم.

---

[٦] . المصدر السابق: ص: ٥

أن ينحت إرادة أخرى ... ويؤسس لغنائية جديدة، ويتوهج، كي لا تبقى الحياة بكماء. فإلى أين يقوده الواقع، وتقوده عجلات الزمن، لا أحد يعرف"[٧].

تتأسس الولادة الواقعية/النصية على الوجع، إذ تمثل دقيقة صمت مسافة بوحية محايثة للبوح المركزي /السلطوي، حيث الغياب تعبير عن واقعية زمنية تبحث لها عن إمكان نصي متحقق في زمن المستقبل يقاوم العدم ويحول المتعاليات/الشمس إلى لحظة آنية ترمم انكسارات الواقع الاجتماعي والسياسي. إن هذه الولادة مشروطة بالتحرر من سلطة الرقابة الذاتية والغيرية وبالتحرر من سلطة التطابق وفخ المثلية، وذلك بخلق عوالم بوحية مغايرة "غنائية جديدة" تقاوم الموت/الغياب /العدم. يصبح العزف/العوالم البوحية المحايثة إذن حالة وجودية تقضي على الشعور الحاصل في الهوية الذاتية/الإبداعية وتكمله في زمن القارئ المستقبلي، لتتحول المسافات المعتمة "اللامرئية" إلى موجودات نصية متعالية ومتعددة هاربة من سلطة التحديد والمعيارية التي تثقل كاهل النص/الذات/الوطن. ليس الغريب أن تكون ميتا، بل الغريب ألا تعزف، وتحول الحياة إلى بكائية صامتة.. سأعزف، وأعزف ليصل صوتي السماء، ويتحول اللامرئي، إلى عوالم ضوء"[٨].

تؤكد الكاتبة على أن امتدادات متعالية عميقة تصحو في الذات/النص قبل انبثاق الفجر أي في ليل المعنى، فرغم الفراغ الظاهر في فضاءات اللغة إلا أنه لا وجود لفجوات باقية، لأن خراب النص/الوطن يعوض بالانتشاء الناتج عن العلاقة الحميمية بين النص وقارئه. إن عازف الناي "حامد" يؤسس لعالمه المنبثق من نتوءات الهامش حيث المحايثة تعبر عن الحقيقة الأصلية القابعة في العتمة هروبا من سلطة الرقيب الاجتماعي والسياسي، فهو يقدم طقوسا نغمية تستجمع عناصر الدهشة والرهبة والحزن والفرح معا، لتنبه إلى الوجع المكمم وتنبئ عن عوالم غير مركزية قد تسهم في تغيير واقع العراق/النص إلى الأفضل من خلال الاحتفاء بهوية تركيبية متعددة (نغمية وإنسانية)، ولعل الطفل الأخرس تعبير عن هذا الوجود الواقعي/الإبداعي الذي سيمتد في زمن المستقبل، وتقدم الكاتبة ملمحا عاما عن هذا الوجود المستقبلي فالمجهولية واليتم جزء من عراق قادم ووجع مستمر، والفقر فقدان لارتكازات مرجعية حيث تصبح هويته أو هوية العراق ناتجة عن التحام الإبداع بالوجع ويصبح الخرس ذهول وصدمة مثقف بسبب واقع آني مؤلم إلا أنها لا أي الصدمة . تؤسس زمن الدهشة ومن ثمة ينتج النص/الإبداع، حيث يعوض البوح باعتبارات خطابية/نغمية تهرب من سلطة الرقابة السياسية والاجتماعية لكنها تقدم حقيقتها إلى قارئ نوعي وتسلط

[٧] . المصدر السابق: ص: ٩
[٨] . المصدر السابق: ص: ١٠

الضوء على تلك العوالم المهمشة والقابعة في مساحات الوجع/الليل. تقول الكاتبة: "قبل انبثاق الفجر يصحو في روحه فضاء عميق، مليء بالنشوة، يصمت مصغيا وكأنه في أجواء إلهية وطقوس صلاة... يدنو منه الصبي الغريب الأطوار، ذو السابعة، بملابسه الرثة الممزقة من الأكمام، وعند الصدر بثقوبها الثلاثة... ويلتحمان معا، أخرس وناي.

أخرس لا يعنيه من الكلمات إلا إشاراتها، والاقتراب من آنية الموقف، ليصفه بأصابعه النحيلة"[٩].

نحو تجديد تأثيث ذاكرة المكان: ريحانة الوطن والإمدادات المستقبلية:

تمثل ريحانة/صاحبة السنابل إمكانا متحققا في زمن المستقبل يتحدى العدم وفراغ الهوية النصية/الواقعية لكنه يظل متعاليا، إذ بنورانيتها تقضي على العتمة والالتباس، وبالسنابل الممنوحة تقدم استبدالا زمنيا للواقع المعاش لكنه يظل مسيجا بالوجع، فلحظة العدم/الموت تصبح تعبيرا عن قتل للوجود الموضعي للذات/النص، لكن السنابل ولأنها تمثل إمدادا خارجيا فهي تؤرخ للبداية النصية/العراقية بعد جفاف الاعتبارات الذاتية، فهي بداية مغايرة تتحقق بعد تغيير ملامح العراق/النص، إذ تحمل نبوءة التحقق وأمل التمكين للحقيقة النصية لكن في موضعية استبدالية، هذا وتؤكد السنابل مكيدة الإخوة ورغبتهم في تصفية الوجود الذاتي نظرا لأنه يمثل غيرية اصطفائية غير مرغوب فيها، وكأن بالخيانة هنا داخلية حيث يتم انتهاك الزمن الذاتي/الوطني حفاظا على نصية ترتكز على المصالح الشخصية، لذلك تمنح السنابل للغيابات المتكررة علها تقصي تلك الخيانة من أجل إيجاد حضور موضعي مغاير في زمن المستقبل، فالطفل هنا إمداد حقيقي يشي بالاستمرارية كما يؤكد خرسه محاولة لإقصاء الوجع القبلي الذي سببته الخيانات المتكررة للعراق/النص من قبل الإخوة الأشقاء، لذلك يلتحم بلحظة الحياة/المرأة/الرغبة من أجل تقديم حقيقة خطابية أخرى عله يعثر على زمنية يغاث فيها النص/الوطن بمتعاليات تعيده إلى مركز الوجود والحضور بعد غياب طويل. "قبل البزوغ ظهرت شابة بملابس بيض كأنوار شمس مشرقة، وحين رأى الطفل ملامحها الوديعة تبعها صامتا، كعادة الخرس مطأطأ الرأس، مبتسما.

اقترب منها ليحمل عنها السنابل، بينما هي مسحت شعره المغبر وأعطته سنابل صغيرة.

---

[٩] . المصدر السابق: ص: ١١

اختارا موضعا على بعد خطوات عن القرية وجلسا يتهامسان، بعد ذلك انطلقا معا متجهان إلى كل أبواب القرية ووضعا السنابل"[١٠].

إن هذا الامتداد الزمني/الطفل منشغل عن هامش الحياة بما يضمن له التحقق والتمكين في زمن المحايثة/الإبداع، إذ الواقع بالنسبة إليه وجع وقتل للبراءة وإن كان في صيغة مطابقة للواقع الحكائي، فحيث اللغة المصاغة وحيث اللعب بالدوال وحيث التشكيل المستمر لعوالم غيرية بعيدة عن عالم الواقع تتحقق الرهبة من أن تكون الصياغة الغيرية مقصية لحدود الذات/النص الأصلي ولاهتماماتها الحقيقية، "يصاب الطفل بالوجوم والتردد كلما نوى الصبية اللعب معه، ينظر إليهم وفي روحه اشتهاء عميق إلى اللعب...شيء أشد منه وأقوى يمنعه دون ذلك"[١١].

بقدر ما يمثل الطفل ذلك الامتداد الزمني المدجج بالأسئلة بقدر ما يعكس أزمة الإنسان العراقي في زمن الحاضر بعد تعرضه للانتهاك من قبل خطابات مروجة للعنف، حيث يحول وجعه إلى إمكان غيري من خلال تغيير هوية المكان وملامحه عبر صياغة مفرغة من كل ذاكرة، وهنا يظل الجواب قابعا في المسافات المعتمة، لا يستفزه سوى عازف الناي أو التشكيل الإبداعي المحايث لعالم الواقع. "يحفر كل ليلة في مكان، يبدل الأمكنة حسب هواه، ويتطلع إلى السماء، وإلى وجه عازف الناي، يوجه إليهما أسئلة مبهمة، ويحلم بالجواب، كلما سأله عازف الناي عن سبب تولعه بالحفر، لا يجد غير هزة رأس من الطفل، وزم شفتين صغيرتين.. وصمت"[١٢].

يمثل الطفل الأخرس الامتداد الزمكاني المقاوم للعدم والفراغ، أو ذلك الإنبات الهوياتي على أرضية البراءة، لكن ذلك الامتداد مسيج بالصمت الذي تعوضه ألحان الناي وصاحبه، فاللحظة الخرساء إيذان بميلاد زمن يقيد فيها البوح، إلا أن اللحظة الإبداعية/الناي المنبثقة من القبليات المؤثثة لذاكرة المكان تطلق سراحه وتساعده على خلق راهنية مغايرة. "الطفل الأخرس لا يشبه أحدا في القرية، قادم من مكان مجهول...حاول الأهالي مرارا تعويضه بثوب جميل جديد، وإجباره على نزع الممزق... لكنه يرفض كليا، ربما يرى الثوب حارسه الوحيد من الضياع"[١٣].

---

[١٠]. المصدر السابق: ص: ١٢
[١١]. المصدر السابق: ص: ١٣
[١٢]. المصدر السابق: ص: ١٣
[١٣]. المصدر السابق: ص: ١٩

"أكثر ما يغري عازف الناي حضور الصبي، لتنغم روحه معطرة بأنفاسه وببراءة أولى قادرة على أن تصبح طاغية عليه...نايه بعض منه، ومن حضور طاغ لطفل"[١٤].

ترميم الواقع الحكائي:

يمثل عازف الناي "حامد" سلطة الحضور الذاكراتي حيث يغيب الزمن الواقعي الذي تنتفي فيه الموضعية الآخرية /شيرين ليعوض بالزمن المحايث الذي يشتغل فيه الاسترجاع من أجل البحث عن وطن مغاير وأما الناي فيمثل مسافة بوحية من الوجع الذي تراكمه ذاكرة المكان، حيث تؤثث للحضور المقاوم للغياب ليشغل الفراغ الذاكراتي بعيدا عن سلطة الرقابة الاجتماعية والدينية.

يستحضر عازف الناي "حامد" عبق البدايات من خلال لحظة البراءة، وكأنه يبحث عن واقع مغاير يرتكز على اعتبارات ذاتية متحررة من سلطة النسق الديني والسياسي المهيمن، فالحضور الإبداعي/الناي يمثل في صبغة مركزية متحديا موضعيته الهامشية السابقة ليعيد ترميم الواقع الحكائي/الحكاية الواقعية، إن الحمد الذي يحيل إلى اكتمال الحلم وتحقق الرغبة ومنتهى الانتشاء يتحقق من خلال تلاحم انتقائي بين سلطة النغم (الإبداع) وبراءة التموقع المستقبلي/الطفل التي تترجم وجعها إلى بوح انفرادي أو نصية ثانية تتحدى به العدم/الموت/الخرس، ليعبر الملاك الهابط من الغيمة البيضاء عن الإمدادات المتعالية: النصية والواقعية معا، حيث يعوض الغياب/الموت بحضور مستقبلي ذاتي متجدد/السنابل (عراق آخر) لا يعول على الارتكازات الخارج نصية. "يتنقل معها من عتبة إلى عتبة، وقلبه يخفق لذوبان الشعر الطويل الأشقر في نسائم الهواء العذب ليلا، يضعان السنابل على التعبات، حتى تضيع هي في الضباب، تبحر مثل سفينة ذات أشرعة بيض، ويرجع إلى مكانه قرب عازف الناي وقد أوهنته ريح الغياب"[١٥].

تمثل رقصة الجديلة خروجا وثورة على السلطة المعيارية السائدة، فالجديلة /المرأة/ريحانة تحاول استرجاع حضورها المركزي الذي انتهكته السلطة الأبوية/داعش في الزمن المحايث/زمن الرقص، حيث الغياب يعوض بفرحة المثول في عوالم البوح الإبداعي المنجز على حواف الإمداد/النهر. ريحانة وهي تحولت روحا تكلم روح شيرين: "كنت أوزع سنابلي في الحدائق، وألفها على الرقاب التي علقت رؤوسها على الأسوار المدببة للحدائق العامة في الموصل، لأستشف من العيون أسئلتها، وانتظارها لما سيأتي، وعلى يد من

[١٤] . المصدر السابق: ص: ٢٠
[١٥] . المصدر السابق: ص: ٢١

وكيف سيكون الآتي......فلنرقص الآن رقصة الجديلة والنهر. جديلتي الشقراء أكثر سموا من همجية داعش وأقرب إلى الله، فهي قيثارة مقدسة.

أمطرت السماء سنابل مضيئة، رقصت الضفاف، والنخيل، ماء دجلة اهتزت أمواجه احتضانا لرقصة الأرواح الطاهرة. وبدا أصغر الأشياء رائقا كما قلب نبي "[١٦].

إن حضارة الكلمة ترتكز على الاعتبارات القابعة في مسافات التعتيم والتهميش (المرأة/دجلة)، حيث تقاوم السلطة المرجعية (الذكورة/الجفاف) من أجل القبوع في ذاكرة المكان، لذلك حتى في حالات الغياب/الموت تنبعث من جديد وفي شكلها المتعالي من أجل منح إنبات جديد/الطفل ومثول لا نهائي/السنابل يقاوم العدم ويشيد الوطن/النص. تقول ريحانة: "سيسير الوطن باتجاه صوت الشرف، لقد بشرت السماء بالمعجزة، وسينهض العراق من نومه الطويل.

سبايكر وشبابها سيلفظون الكلمة المفقودة، التي لن تجعل العيون بعد الآن أسيرة الدموع"[١٧]. □

.... ❖❖❖❖❖ ....

[١٦] . المصدر السابق: ص: ١٣٤

[١٧] . المصدر السابق: ص: ١٣٦

بين الجديلة والنهر صرخةُ ضمير:

قراءة في رواية رقصة الجديلة والنهر للكاتبة وفاء عبد الرزاق

د. وليد جاسم الزبيدي*

المقدمة:

كيف ينتقلُ الجسدُ، ويترك الروحَ في ثنياتِ أرضٍ يسعى اليها اليباب، جسدٌ (وعاء) تحتفلُ بهِ الأماكن الوردية الصاخبة بالأمل والسعادة، يظلُ متّصلاً بروحٍ تظلّ ترقصُ في جغرافية الجنون. لا يبهرك حديثي، حينما أقولُ، لستُ أتحدّثُ لك، عن الرواية بل عن الروائية (وفاء عبد الرزاق)، التي وظّفتْ روحها وفكرها وقلمها ونتاجها للعراق منذ أوّل حرفٍ زخرفتهُ في ديار الغربة، وها هي تطالعنا في رواياتها (رقصة الجديلة والنهر) لتؤكّدَ لنا عمق هذا الاتصال المتجذر، لن ولم تستطعِ الغربةُ اجتثاثَهُ أو زرعَ الوهن فيه. اليوم نطالعُ روايةً، وكما هو أسلوبها تبحرُ مع الفانتازيا في رسم صورٍ وتُنتجُ لنا شريطاً مرئياً في الروح والذاكرة، تؤرّخُ أحداثاً قد يتناساها مؤرخٌ دفعتْ له قوىً ظلاميةٌ ليتجاهل هذه الفترة، أو أنْ يكتُبَ قلمُ السلطةِ تأريخاً مشوّهاً لشعبٍ وأمةٍ غُدِرتْ وقتَ ضحى وأمام الأشهاد، وعلى مرأى من العالم ومؤسساته (الأممية) و(الإنسانية) و(القمعية).

إنها الواقعة التي تؤسطرُها الكاتبةُ، في يومٍ تكوّرتْ فيه الوجوه والقلوب والعيون القمرية، والأرواح الشمسية فصار بعضُها حُفراً في غياهب الأرض، أو في مجرّاتٍ لا تتصالح مع النوم، أو في دنيا أخرى تحلُمُ أن يكونَ لها مكاناً بين

---

* كاتب وشاعر عراقي.

النجوم لتظلّ ساطعةً يُشارُ لها وتظلّ معتقداً وموطناً للعشّاق، مثلما علّمتنا جدّاتنا أنّ نجمتين ساطعتين في كبد السماء هما (قيس وليلى).

أولاً: الجديلة/ هكذا عنونتها للإشارة الى الملحمة الأولى، وما جرى في الموصل، فالجديلةُ جذورها ومنبتها ومنبعها وفارستها هناك.

-**الجغرافيا واللون/** المكان قاسٍ، فيه وعورة وقساوة، يتلبسهُ مناخٌ أكثر حدّةً من أزيز رصاص، لأنهُ ينخبُ العظم، بصقيعه وثلجه، كمشرطٍ وسكين، يقلّمُ أظفار السائرين ومنْ يرتقي جبلاً دون نعل. بين الجانب الأيمن (في الموصل) ثم، الجانب الأيسر، وصحارٍ وجبل، و(كوباني) و(سنجار). بمثل هذه الطبيعة اللاطبيعية كانت الرّقصة.

أمّا اللون، فهو ديني وقومي.

-**الرّقصات/** في كل رقصة، بطلاتُها نساء، (ريحانة، شيرين، روهاني)، يقفن بالصّف الأول، نساءٌ عاشقاتٌ، لكل واحدة قصّتها، لتعيدَ تدوير عشقها من المعشوق الرّجل الى وطن. وراوي الرواية، مُذ فاتحتها وحتى منتهاها عازفُ ناي. تتعدّدُ الرّقصاتُ منها الرّقصةُ الصّريحة، والتعبيرية والايمائية، ففي الصريحة تندرجُ بظلالها رقصات المقاتلات والمقاتلين على نغمات النّاي (حامد)، والتعبيرية، رقصة الطفل والملاك، والايمائية هي حالات (الطيرُ يرقصُ مذبوحاً من الألمِ)، وتعني: حالات الذبح والموت بالرّصاص للنساء والأطفال حيث ترقص الجثث رقصتها الأخيرة في عالم الموت، وما تفعلها الأقدام للناجين والمشردين من رقصةٍ للوصول الى قمة جبل أو للعبور نحو الحدود.

-**السّنابل/** لها لون الذّهب، ((**هي الجديلةُ الشقراء السنبلية لـ-ريحانة-**)) تنزلُ أحياناً مطراً على الناس وعلى سطوح المباني والدور، وأحياناً أخرى هي ورود

الصباح على عتبات كل دار كان فيه ضحية، وعدد السنابل يتناسبُ مع عدد الضحايا والمغدورين. وتتجسّدُ روح (ريحانة) في صورة ملاك، يراهُ البعضُ وهي تشاركهم الحزن والليل والبرد والخوف، ودمها كان شجرةً مقدسةً مباركةً تمتد أذرعها لاحتضانِ العشّاق، وتكون أظفاراً قاسيةً لقتل (دواعش).

السنابلُ رسالةٌ للمحبة، والأمل، وأن الدنيا ليست رصاصاً، وموتا، بل هي حياة لآتٍ من الفرح، وصورة الطفل المهترئ ثوبه والمثقوب في الصدر، ما هو إلا صورة جيل شاهدٍ على ما واجهَ من أحداث وقتلٍ للطفولة وتدميرها من الداخل والخارج.

-**الصرخاتُ: للصرخاتِ** في سنجار وما حولها وفي جغرافية الموصل، لها أكثر من لون وثقافة ولغة، وموسيقى، ومقام، وكانت في الأعم الأغلب هي صرخات نساء، صرخات أنوثة، وعفّة، وحياء، تستصرخُ العالم الأصم.

-**صوت النّاي: النّاي** كان راوياً لكل حدثٍ وحادثةٍ، كان مؤرّخاً، ومستشرفاً للقابل من الأيام، كان حزيناً، حنيناً، باكياً، دموعهُ قصص عشقٍ أزلية.

ثانياً/ النّهـــر: وهو إشارة الى الملحمة الثانية في الرواية للأحداث التي جرت في (تكريت) والمشهورة (سبايكر).

-**الجغرافيا واللون:** أرضٌ منبسطة، فضاءٌ رحبٌ، ونهرٌ (نهر دجلة) . يمتد شرياناً بين حقول ومزارع، وبيوت مرةً تتعانق، وتارةً تومئ على بُعد باستحياء. والنهرُ هو الرّمز والأيقونة لحادثةٍ بُنيت عليها الرواية، لا تقل أهميةً مما حدثَ في (الجديلة/ الموصل)، **ولونُها:** الذبحُ على الهُويّة/ طائفي.

-**الرّقصات:** هنا ومع النهر، الأبطالُ هم الرّجال، بعدما كانت رقصات الجديلة، للنساء في الأعم الأغلب، فمادام المجتمع كما يزعمُ علماء الاجتماع

يُبنى على الشراكة المجتمعية للرجل والمرأة، فلابدّ أن ينال الرجل مثلما نالت المرأة في الجديلة.

رقصة الشهادة، على حافة المنصة لإحدى قصور(صدام)، رقصة أرواح الضحايا المغدورين من الشباب الجنود، على نهر دجلة، وتدور مع هذه الأرواح، ريحانة. والثانية، رقصة الجنون، حيث يضع (حامد) عازف النّاي، يده بيد (ريحانة)، وكوّنوا حلقة دائرية، مع الأرواح، يرقصون بلا هوادة.

-**ملاحظة -المذبحة-:** إذا كان القتل والاغتصاب والرمي بالرصاص مذبحةً للقتل الجماعي والفردي، والاغتصاب بأبشع صوره في (الجديلة/الموصل)، ففي النهر(تكريت) كانت الجريمةُ جريمتين، الذبحُ والغرق في النهر.

-**السنابلُ:** لأنها(ريحانة) تحبُ الجميع، ولا تفرّقُ بين عراقي وآخر، فلقد كانت سنابله ذات السنابل، لكنّ اختلفت هنا في العدد حسب عدد الضحايا وطريقة القتل والذبح، والغرق، وأضافت للسنابل، أن وضعت معها منديلاً أبيضَ.

-**الصرخات:** تنوّعت الصرخات هنا واختلفت عمّا في الجبل، فهنا، كانت صرخةُ النهر، ونَوْحُ الأرض، صرخةُ شباب، صرخةُ أطفال، صرخةُ نساء ثكالى، صرخة أرواح زُهقت غرقاً، وظلّت عائمةً.

صوت النّاي: بُحّ صوتُهُ، وكانَ ينعقُ كنعيق شؤم البوم.

الختام: هي ملحمةٌ شعبيةٌ خَلّدت تاريخاً مؤلماً وحزيناً، لكنك حين تقرأها ستأخذك الى أن تضعها في عناوين أو تبويب متنوّع حسب ثقافة المتلقي ورؤيته، فهي تأريخ، وتدرجها ضمن الروايات التاريخية، لأنها شاهد لمرحلة وفترة زمنية عصيبة مرّت بالعراق، بل وأرّخت لطائفةٍ مهمة ولها أثرها وتاريخها وسماتها وهويّتها العراقية ألا وهي (الأيزيدية)، وعن شجاعة المرأة

ومواقفها التاريخية والبطولية، كذلك أرّخت لمذهب مهم من الشعب العراقي في قضية (سبايكر) التي لا تُنسى. كما يمكنُ أن تُدرجُ ضمن قصص العشق، فلكل بطلة من بطلاتها وأبطالها قصّة، وضعتها الكاتبةُ برومانسية وبلغةٍ شعرية جميلة. بل ولعلّ القارئ الكريم الذي قرأ الرواية سينبهر لبنائها أولاً وطريقة حبكها، ويظل في نفسه سؤالٌ...؟ لماذا كانت (الجديلة/ريحانة) وحكاية الموصل أطول وبعدد صفحات أكثر من صفحات (لنهر/ سبايكر)، أقول وحسب فهمي المتواضع، لقد تعمّدتِ الكاتبةُ ذلك، لأنّ الرواية رسمتها شكل انسان، فجعلت (الجديلة/ الموصل) بطولها، صورة الجسد، و(النهر/ سبايكر) صورة الرأس، لتكتمل صورة إنسانٍ عراقيّ مغدور، يشهقُ ويصرخُ الى السماء.

فضلاً عن المفتتح لكل فصل من جملٍ وعبارات شعرية ترقى من النثرية، .. هكذا عوّدتنا الكاتبةُ المبدعةُ (وفاء عبد الرزاق) أن تأتي بالجديد، وما أن تبدأ بقراءة الرواية لا تنفصل عنها بل تتلبسُ فيك، أو تتعشق معها لتكون جزءاً منها. هي رواية مهمّة ليست لجيلٍ معين ولا لطائفةٍ أو جنس بل هي رواية تدخل العالمية لأنها تتحدّثُ عن مأساة سكتَ عنها العالم.□

.... ❖❖❖❖❖ ....

المغامرة السردية وأزمة الوعي بالحرية قراءة في رواية ((أقصى الجنون... الفراغ يهذي)) لـ وفاء عبدالرزاق

د. فيصل غازي محمد النعيمي*

تحتوي رواية (أقصى الجنون... الفراغ يهذي) للروائية العراقية المغتربة (وفاء عبد الرزاق) على أكثر من سمة بارزة شكلت الصورة التعبيرية المميزة لها، لعل من أهمها انتماؤها إلى تيار الرواية العربية الجديدة التي استعارت تقنيات ووسائل مختلفة ومتباينة للتعبير عن قضايا وإشكاليات ومسائل مختلفة، فالرواية العربية الجديدة أعادت تشكيل أدواتها لتعيد في الوقت نفسه صياغة الوعي السائد المعبر عن قضايا تمس الإنسان والمجتمع من جهة والفن من جهة أخرى، فالرواية الجديدة((تعبير فني عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراها، كما تشعر بأن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي. وفي ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وتمزق المبادئ والمقولات وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق المألوف والمعتاد، في ظل هذا كله تصبح جماليات الرواية وأدواتها غير ناجحة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وعاجزة عن التعبير عنه، وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء، ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة. ولهذا كله تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد)) (١)

وتبرز السمة الثانية في هذا النص الروائي وهي اعتماد الرواية بالكامل على مجموعة من أنماط التعبير الفني التي تؤسس للشكل والدلالة، يقف في مقدمتها الاندماج والتداخل (وربما الاحتراب) بين السردي والشعري، ومن ثم شعرية العنونة، والجمل الافتتاحية ذات

---

* جامعة الموصل / العراق

الطابع الشعري التي صدرت بها فصول الرواية، والطابع الرسائلي (من جهة واحدة) المتمثل بالطاقة التعبيرية العاطفية الإيحائية، والبنية الزمنية المتشظية التي تجسد رحلة غير متسلسلة من الموت والقمع إلى الوحدة والعزلة والغربة حيث فضاءات الحرية الكاذبة. فضلا عن الأجواء الغرائبية والعجائبية التي وسمت الرواية بسمتها، وتعدد الأمكنة وتنوعها، وبروز شخصية الأنثى وامتداداتها الواقعية والتاريخية والأسطورية والدينية.

٢- إلا أن القضية الأساسية التي تشتغل عليها الرواية على وفق رؤية فنية محكومة بالنأي عن تقنيات الرواية التقليدية والتشبث بالوسائل الحداثية المتعددة هي أزمة التعبير عن الحرية المفقودة ضمن جدلية جماليات الرواية وتشكلات الوعي (الفني والأيديولوجي). فقد حاولت (المؤلفة الأنثى) أن تبرز هذه القضية المفصلية في التاريخ العربي الحديث والمعاصر من دون أن يثقل النص الفني(الروائي) بالمقولات الفكرية والأيديولوجية وبما يضمن للسرد الحيوية في التدفق عبر التوفيق بين السردية والغنائية.

٣- والحرية مفهوم واسع وكثير التحديدات على وفق الرؤية التي تتعامل معه، فالحرية بوجه عام ((حال الكائن الحي الذي لا يخضع لقهر أو غلبة طبقا لطبيعته وإرادته)) [٢].

وترتبط الحرية بالإرادة وهي التي تميز الكائن الإنساني من حيث هو كائن عاقل يصدر في أفعاله عن إرادته هو، وهي بذلك انعدام القسر الخارجي [٣].

والحرية ((حالة يكون فيها الإنسان قادرا على مزاولة إرادته في الفعل أو عدم الفعل من دون ضغوط خارجية (جسدية) أو داخلية (نفسية) تحد من تلك الإرادة. ولهذا فقد رأى بعضهم أن للحرية جانبين: أحدهما سلبي يشير إلى غياب العوائق والحواجز والضغوط التي تمنع الفرد من ممارسة إرادته، وهذا الجانب فردي. والآخر إيحائي يتعلق بإمكانية الفعل بحيث يتحكم الفرد في حياته أو يحقق أغراضه، وهذا الجانب جماعي، أي يتوافر لكل أفراد الجماعة)) [٤].

ومن المؤكد أن الحديث عن أزمة التعبير عن الحرية والوعي بها يفترض جدلا المرور على مسألة أساسية وإشكالية شائكة في الخطاب الروائي العربي، وهي القمع وانتهاك الحقوق الإنسانية. وهذه الثنائية المتلازمة هي من حاولت المؤلفة أثارتها في نصها الروائي قيد الدراسة.

❖ **المغامرة السردية وشعرية الخطاب الروا ئي:**

تميل (وفاء عبد الرزاق) وهي تعالج ثيمات القمع والحرية والغربة والاغتراب والهجرة القسرية عن الوطن إلى توظيف الشعري في السردي عبر الاستخدام الخاص للغة ذات المفردات الإيحائية العالية، ويمتاز هذا التوظيف بأنه يشكل سمة غالبة تطبع النص الروائي بأكمله بدءا من العتبات (العنوان/الإهداء/المفتاح/مقدمات الفصول) وصولا إلى البنية السردية المتكاملة.

((أقصى الجنون.. الفراغ يهذي)) بنية لغوية أولية ترصد تحولا في طبيعة وإستراتيجية تشكيل العنوان المبنية على أقصى مراتب الغموض والإثارة على مستويات البنية والدلالة والمجاز(٥). ودلالية العنوان تنبع من كونه يمثل أعلى اقتصاد لغوي يقابل أعلى فعالية تلقٍ ممكنة(٦).

وشعرية العنوان في رواية (وفاء عبد الرزاق) واضحة وجلية في التركيب اللغوي الذي يأخذ شكل المقطوعات الشعرية القصيرة، لكن أهميته لا تكمن في ذلك فحسب، بل في العلاقة الجدلية بين العنوان ومتن الرواية، مما يجعل من العنوان بنية لغوية اختزالية تكثف المقولات الكبرى التي ينهض عليها النص الروائي ويمكن ملاحظة ذلك في خاتمة الرواية وفي المقتبس الآتي: ((ليس سوى الدم اليابس في العروق، وامرأتان تعدوان بسرعة مبهمة. الشمس قبرة عمياء.. بعثرت بقية الرسائل في الهواء وبيدي خرساء لا اعرفها. كان الوقت ظهرا، وأجنحة الطيور، وكنت أنا أحلق في هواء لا أعرفه وبأقصى الجنون والفراغ يهذي)) (٧).

العلاقة بين البنية العنوانية والبنية السردية، علاقة تلازمية في بعدها التقني، وهي علاقة متوالدة في بعدها الدلالي، فثنائية الحضور والغياب تشتغل بفعالية وهي تعبر

عن الخواء الروحي والاغتراب النفسي الذي تعانيه الشخصية الرئيسة (الأنا - المتداخلة مع المؤلفة) التي تدخل في جملة من العلاقات تتسم بالصراع الذي يبدأ مع (الأنا) وينتهي بالهجرة القسرية عن الوطن. فمتوالية الصراعات الخارجية والداخلية التي تعيشها الشخصية تدفع بها إلى البحث عن فضاءات تعيد من خلالها تقييم تجربتها ومن ثم إعادة اكتشاف الذات في رحلة البحث عن الحرية. تصدر الرواية بـــ(مفتاح) أقرب إلى القصيدة ويحمل الطابع التاريخي الأسطوري الذي يختزل تاريخ القمع والاضطهاد في بلاد الرافدين ضمن متوالية زمنية تعيد إنتاج التاريخ بشكل دوري ومتكرر.

((التفاصيل تمتد منذ الألف مليون نبتة في أول حقول سومر، إلى عشتار العالم واكديات يتوالدن الألم، إلى تموزين بعدد النخيل الشهيد في بصرة المياه والشناشيل وفتح الفتوح... وإلى كربلاء لا تزال، إذ تتحول العراقيات إلى زينب الأسى ولكن أيضا إلى سكينة الشموخ والتحدي.. إليهن، وإليهم، وبأقصى الجنون، الفراغ يهذي)) [٨].

يشتغل الخطاب المقدماتي بوصفه خطابا (نصا) موازيا يؤسس للمتن السردي ويعمل على تكثيف مقولاته ضمن طاقة تعبيرية إيحائية تتقصد التكثيف والترميز في الآن نفسه. فـ(مفتاح) وفاء عبد الرزاق يكاد يختزل خطوط اللعبة السردية عبر قراءة شعرية لتاريخ العراق المختصر في بضعة أسطر يتعالق من خلالها المتخيل مع الواقعي وهو يكشف عن تاريخ المقموعين والمضطهدين في العراق لذلك جاء نص المقدمة مشحونا بالرموز والدلالات.

ظاهرة بارزة في رواية (أقصى الجنون الفراغ يهذي) تتعلق بتصدير فصول الرواية بمقدمة ذاتية ذات طابع شعري، وهذه المقدمة تشتغل بوصفها فرشة تمهد لأحداث الفصل وتعبر عن أفكاره الرئيسة وتختزل بعض تفاصيل لعبته السردية ولا يكاد يخلو فصل من هذه التقنية الكتابية التي تمزج بين السردي والشعري عند رسم الملامح المأساوية لطبيعة المجتمع العراقي في السنوات الأخيرة.

نقرأ في مفتتح الرواية ((لا يفتتح الشرفة إلا مداها... لا يشرب الجرح إلا مخابئه)) [٩].

الجملة الشعرية الافتتاحية تؤكد على التجربة الذاتية (الفردية) التي تعيشها الشخصية (الأنثى) وصراعها مع الذوات المختلفة وصولا إلى الحرية المفترضة. فرحلة البحث عن الحرية، هي رحلة فردية في الأصل، لذلك تميل الجمل الافتتاحية الشعرية إلى بيان ذلك والكشف عنه:

((أنا أسطورة لاحتراق الضوء، أدخل دون باب، أخرج دون نافذة، فقط احرس قلوبكم.. أعرف أنك أسطورة، أي جدتي الغالية، وروحك تطل على النهر، لذا تعلقت بك من أول يوم حكت لي أمي عنك)) (١٠).

تكشف العتبات الشعرية الموجهة لنص (أقصى الحنون…الفراغ يهذي) عن إستراتيجية بنائية ودلالية توجه النص الروائي في افتتاحياته وتؤكد مقولاته وتحرره من رتابة السرد الحكائي الكرونولوجي.

❖ **المغامرة السردية وفنتازيا الحكي:**

الفعل الفنتازي خرق وتجاوز متعمد للأنظمة المنطقية والقوانين الطبيعية ((وهو ظاهرة أدبية تثير الشك في ذهن المتلقي، حول انتماء الحكاية لهذا العالم المعيش، أو عالم مغاير تماما)) (١١).

ويأتي الارتكاز على الفنتازيا بوصفها رؤية فنية مركبة تتعالق مع المؤلف والنص في سياق التعبير عن ((رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة مع الذات الخفية ومع الآخرين ومع الواقع واللاواقع.. ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرز التحول)) (١٢) .

وقد يبدو التصور الأولي للفعل الفنتازي بركونه إلى اللامألوف إلا أنه ومع ذلك لا ينفصم عن الواقع أبدا، فإذا كان التأثير الأولى للفنتازيا بابتعاده عن الواقع فان التأثير الأهم هو صلاته بما هو مألوف والطريقة التي تسلط بها الضوء على عدم الاستقرار والتناقض او حتى اللاعقلانية التي ينطوي عليها المألوف (١٣).

تميل وفاء عبد الرزاق في روايتها إلى استثمار معطيات الفعل الفنتازي لتمرير وإبراز أكثر من قضية بنائية وفنية، لعل من أهمها قضية الهروب من الواقع وفي الوقت نفسه التعبير عن هذا الواقع على وفق تصورات جديدة وغير مألوفة.

تلتحم المغامرة السردية عند المؤلفة مع الفعل الفنتازي عبر مسربين اثنين: الأول التأكيد على انشطار الذات عند الشخصية الرئيسة التي تحمل أسماء متعددة ذات مرجعيات مختلفة، والانشطار فعل مخالف للواقع وغير مألوف ويحمل دلالات سايكولوجية تبتعد عن منطق السببية لصالح أوهام وتوهيمات وربما (حقائق) تعيشها الشخصية ((تمت إجراءات الدخول بطريقة فهلوية. فقط وقفت انتظر. لم تغوني الأشياء من حولي، جمال المكان وعيون المارة، وجوازي المزور الذي نقش على صفحاته اسم لا أعرفه ولم أتطلع إليه أبدا سوى أول مرة في الظرف، فقد أخبرني السمسار الأول إلا أهتم، فهناك من يقلني من سوريا دون عناء ويوصلني إلى الطائرة، وفي كل مرة هناك من يفتح لي الأبواب كلها وكل ما على سوى أن أضع الجواز في حقيبتي. .في مراكش استلمت جوازا آخر. راودني الفضول هذه المرة في تفحصه..كان اسمي مريم الكاظمي، ماري، وماري لا تدري أين زينب؟ وزينب بقيت في سوريا، والتي ستتوسل الأقدار التي لا اعرف اسمها، كلها أوراق تتساقط مثل الأحلام، أسمائي أوراق حيف تنتهي إلى رعب الريح، لا يدركني إلا اليابس الذي بات منتصرا علي ويفصل بين جلدي وبيني)) [١٤].

يرتبط الفعل الفنتازي بالفعل الذهني للشخصية التي تعيش واقعا مرا ورحلة طويلة نحو الحرية في بلاد (العربية) تشابهت الوجوه والجغرافية فيها، لذا يبقى الحدث معلقا ما بين الواقع الخارجي وذهنية الشخصية التي تعيش انشطارا على أكثر من مستوى لعل أبرز تجلياتها التعدد في الأسماء.

المسرب الثاني الذي أسهم في تشكيل وبناء الفعل الفنتازي هو الصورة العجائبية التي رسمتها المؤلفة وهي تجمع بين الشخصيات الإنسانية وفعلها الحقيقي والشخصيات الحيوانية وفعلها المبني على اللامنطق واللامألوف ((يا صاحبي الر.

حي..

... ل

احتسيني.

وأنا في الطريق اليوم رأيت أحد عشر ضفدعا يتهامسون، وتوهمت أن الذي يلاحقني يقول لي:

- هل أنت قوية إلى هذه الدرجة؟ هل أنت فعلا قادرة على التحدي؟ كنت أبصر لك فقط واسمع كلماتك ترن في أذني.

- ما ينبغي أن أقوله لكم هنا في صدري، ببساطة جدا ما أنتم سوى مخلفات خنازير(...)

خرجت اشتري دفتر رسائل فقد أتلفت البارحة الأوراق المتبقية في الدفتر ومزقتها، لم أكن أعرف بالطبع أنك ستفاجئني عند باب الدار، رأيت الأحد عشر ضفدعا الذين تهامسوا عني مخنوقين بحبل من النايلون(...) أزحت الجثث الدبقة ودخلت، لكني صدمت حين وجدت ضفدعة بحجم الكلب متربع على الأريكة بعينيها الجاحظتين تشير لي أن اصمت))[١٥].

في موازاة السرد الواقعي المعبر عن الرحلة ينبثق السرد الفنتازي على شكل مشاهد سردية تمثل أجواء الرعب والقمع وانتهاك الخصوصية الفردية التي تعيشها الشخصية الأنثوية في بلادها أو ما يشابه تلك البلاد، وتبرز شخصية الضفدع بصورة فنتازية إدهاشيه وهي تقترب من فانتازيا كافكا في (المسخ) عندما يتحول الإنسان (أو فعله) إلى حيوان مقزز في صورة إيهامية/واقعية أبدعت المؤلفة في رسمها عند ربطها مع المؤسسة السياسية والأمنية وربما الاجتماعية.

ويأخذ الفعل الفنتازي في أحيان أخرى شكل الأحلام الكابوسية عندما يعبر اللامالوف في صورة فنية عن المألوف ((دمي نشيدي..

ليس على النخيل غيره..

جدتي..

على نافذتي سمعت طرق الريح، أسرعت لإغلاقها لكني فوجئت بعصفور مقلم الجناحين، وقبل أن أغلقها تهربا من رعب المنظر اخترقت ريشة ضلفي النافذة وعاندت حتى استقرت بين حديدة النافذة ورغبة الريح بمطاردتها.

بدأت أراقبها، مددت يدي نحوها لالتقط نصفها الخارجي، لكن ما أن فتحت النافذة تلاشت، تمنيت أن يلتقطها الرصيف، أي رصيف سيكون رحيما.

لست أدرى لم تحولت جدران غرفتي إلى قلامة أظافر تحاول التهام كل شيء، هشمت المرآة الصغيرة على الجدار وخربشت الصبغ الهرم، بدت جائعة لا تكتفي بوجبة واحدة، ابتلعت المسجل الصغير والشريط الذي أحب سماع أغانيه، كل ما خشيته لحظتها أن تلتهمني قبل أن أكمل رسالتي إليك)) (١٦).

تتبلور فعالية الفعل الفنتازي من خلال الرفض الذي يعمم أحداث الرواية المتعالقة بالشخصية الأنثوية الفاقدة لحرية الفعل والإرادة، وبذلك يدمج السرد بين وصف الوقائع المألوفة من جهة واستعادة الكوابيس والأوهام من جهة ثانية على الرغم من بروز شخصية الجدة بوصفها امتدادا للأمان والوطن والحرية المفقودة.

❖ **المغامرة السردية وفضاءات التخييل:**

تطرح وفاء عبدالرزاق إشكالية الحرية على وفق منظور أنثوي يعيد صياغة الواقع العراقي المعاصر بطريقة فنية تستثمر معطيات متعددة وتوفق بينها، وتتجلى أكثر من ثيمة عند هذا المستوى الذي لا يهمل جماليات التخييل الفني، وعند هذا الحد تتأكد فاعلية هذه الثيمات وهي (اسطرة الجدة) و (صورة الموت وصدى مغالبته) و(تعدد الأمكنة وتحولاتها) و(أوهام الحرية) وتتداخل هذه الثيمات وتتشابك دلالاتها في الفضاء المتخيل.

تتأسطر شخصية الجدة منذ الصفحة الأولى للرواية، وتشغل الحيز الأكبر من اهتمام الشخصية الرئيسة وهي توجه إليها الخطاب عبر الرسائل الأحادية الجانب. ولا تبقى هذه الشخصية أسيرة الدلالات الضيقة بل تنفتح على عوالم أرحب لتتماهى صورة

الجدة مع صورة الوطن بأكمله وصورة مدينة البصرة وأشجار النخيل. ((لمن ذلك المقعد الخشبي؟ أتدرين جدتي انك تشبهين الشجرة الكبيرة التي في الجهة المقابلة لبيتي؟ ككل صباح أستيقظ من نوم يشوه راحتي(...) عيناي وقعتا على طول الشجرة المنتصبة وكأنني أراها للمرة الأولى، فجأة أحسست بقلبي ينتفض بقوة حتى كاد يخرج من صدري، صوت خفي يشبه المناجاة حاصرني ومعه صوت يهمس همسا.. بعدها توالت الهمسات... الشجرة كلها أصبحت عيونا تحدق بي.. أذهلني جمال نظراتها، ذلك الجمال الذي له رغبة الاحتضان)) (١٧).

ونقرأ في مقتبس آخر تأكيدا لهذه الأسطورة ومن ثم ربطها مع مرجعيات تاريخية وواقعية مع التأكيد على البعد الرمزي لهذه الشخصية ((استوى على سطح يديك جدتي كقطرة ماء على حافة نهر، وأتخيل إنني أقطف ثمار التوت أو العق بـــ (قارب) يعلو مع الموج، وتمر أمامي جدائلك الموشاة بالذهب فشعرك مسكون بالسواد وبالذهب. (...) ماذا تقترحين على حين أزور المتحف البريطاني واجد تمثالك هناك؟ هل يكفي ان امرر أصابعي على وجهك واصرخ أمام الحشد كله: هذه جدتي التي راسلتها)) (١٨).

لا تشتغل هذه الثيمة لوحدها وهي ترسم إشكالية التعبير عن الحرية والحرمان منها في الوقت نفسه، بل تتعاضد معها ثيمة تعدد الأمكنة من العراق إلى دمشق إلى مراكش وصولا إلى الجنة الموعودة حيث الحرية المفترضة في بريطانيا، إلا أن الشخصية الرئيسة تبقى تعاني من عقدة المكان الأول ولا سيما (البصرة) التي تمارس سلطتها على الرغم من البعد الجغرافي الذي تعيشه الشخصية ((التسكع في الطرقات المتسخة المحفورة حيث عثرة هنا ورائحة نتنة هناك يطلق الاستذكار إلى شوارع البصرة القديمة. تجولنا بأزقة ضيقة، بيوت التصقت ببعضها تراص قادني إلى استحضار العلاقات الجميلة والجيرة النقية، مما جعلني أتخيل أن الأنات كانت مشتركة والأفراح تقتسم على أفراد الشارع فردا فردا)) (١٩). إن تشظي زمن الرواية وابتعادها عن الطابع الكرونولوجي دفع بها إلى التعدد في الفضاءات ومن ثم تعدد الأحداث وفي بعض الأحيان عدم ترابطها

المنطقي باستثناء أنها تعبر عن قضايا مركزية تهم الإنسان العراقي المعاصر في محنته المستمرة لعل أبرزها الغربة والاغتراب الداخلي وتكرار الموت وسيادته على الحياة في مسيرة الفرد العراقي والقمع والانتهاك المتكررين لإنسانيته مما جعله يحلم بالهجرة إلى فضاءات جديدة تؤمن له العيش الكريم بعيدا عن أهله ووطنه ((كانت الرحلة غيابا يخنق الصوت.. بعد أن عجزت عن معالجة ولدي في البصرة، أرشدني أغلب الأطباء للذهاب إلى بغداد، قصدت ساحة سعد.. الحافلات مزدحمة بالمسافرين والجنود والأشياء الخالية من الحياة. (...) ولدي يئن.. والصورة لا تبتعد عني فرددت :

- سيئن الماء يا أمي إن لم يكتشف همسك)) [٢٠].

وتبقى إشكالية حدود الحرية وفوضى الحرية والاختلافات الجوهرية التي تعيشها المرأة الشرقية وهي تنتقل من أقصى تقييد الإرادة إلى الانفلات الكامل والانقلاب الأخلاقي على مفهوم الحرية مما يسبب غربة إضافية تعيشها الشخصية على أن هناك ثلاثة حدود رئيسة لحرية الفرد:

١- حرية الفرد تحدها حريات الآخرين.

٢- حرية الفرد في الاختيار محدودة بقدراته الذاتية، الفكرية والمادية.

٣- حرية الفرد محدودة بالأوضاع الاجتماعية والقوانين وغيرها.[٢١]

لذلك يمكن للقارئ أن يتابع في نص الرواية أكثر من شاهد يدل على بزوغ هذه الإشكالية ومنها ((قصدت غرفتي لأجلب حقيبتي اليدوية ومعطفي. عصف بي ضجيج المترو، أصوات الناس المبهمة تتطاير متشابكة وتصدر دويا خاطفا، وصار كل ما في المكان رائحة خمر منبعثة من مخمور، تجشأ معتوه يهذي ويشير بيده كأنه يخاطب أحدا، حتى طلوع الشمس الذي غطته الغيوم لا يراهن على البزوغ. وفي هذا الخواء راحا يقبلان بعضهما، صبيان يرتديان ملابس نسائية، تشبثت بنفسي كي لا أفقدها، لجأت إليها. داعب شاب شعر صبية فبدت الحرية الزائفة حمق أعمى والعفة جنة بربرية)) [٢٢].

وبعد فلا يمكن لهذه الدراسة أن تدعي أنها أحاطت بهذه الإشكالية الكبيرة في الفكر العربي والتي وجدت صداها في الكتابات السردية وهي أزمة التعبير عن الحرية والوعي بها ولا سيما في الخطاب السردي الأنثوي الذي بالتأكيد له خصوصية في التعامل مع هذه الإشكالية، لكن حسب هذه الدراسة المحاولة في تسليط الضوء على هذه الإشكالية.

❖ ❖

الهوامش:

١- أنماط الرواية العربية الجديدة/شكري عزيز الماضي/١٥.

٢- المعجم الفلسفي /مجمع اللغة العربية/٧١.

٣- مشكلة الحرية / زكريا إبراهيم/ ١٨.

٤- النور والعتمة/علي القاسمي/١٠ -١١.

٥- ينظر: في نظرية العنوان / خالد حسين حسين / ٣٧٣.

٦- سيمياء العنوان / بسام قطوس/ ٣٦.

٧- أقصى الجنون... الفراغ يهذي/وفاء عبد الرزاق/٢٣٤.

٨- الرواية/٥.

٩- م.ن/٩.

١٠- الرواية/٢٧١.

١١- أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع) /ت.ي.ابتر/ت: صبار السعدون/١٠.

١٢- هوية العلامات/ شعيب حليفي/١٨٩.

١٣- أدب الفنتازيا/١٩١.

١٤- الرواية /٧٦.

١٥- م.ن/٥٨-٥٩.

١٦- الرواية/١٧-١٨.

١٧- الرواية /٦٨-٦٩.

١٨- م.ن/١٦٨-١٦٩.

١٩- الرواية /٤٢-٤٣.

٢٠- م.ن/١٨٩.

٢١-النور والعتمة/٤٥.

٢٢- الرواية/١٧٤.

مكتبة الدراسة:

١- أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع) /ت.ي.ابتر/ت:صبار السعدون/دار المأمون للنشر والتوزيع/بغداد/١٩٨٩.

٢- أقصى الجنون...الفراغ يهذي/وفاء عبد الرزاق/دار كلمة/القاهرة/٢٠١٠.

٣- أنماط الرواية العربية/ شكري عزيز ما ضي/ سلسلة عالم المعرفة/ (٣٥٥)/المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/الكويت ٢٠٠٨.

٤- سيمياء العنوان/بسام قطوس/منشورات وزارة الثقافة/عمان/ ط ٢٠٠١/١.

٥- في نظرية العنوان/خالد حسين حسين/التكوين للتأليف والترجمة والنشر/دمشق/٢٠٠٧.

٦- مشكلة الحرية/زكريا إبراهيم/مكتبة مصر/القاهرة/د.ت.

٧-المعجم الفلسفي/مجمع اللغة العربية/الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية/القاهرة/١٩٨٣.

٨- النور والعتمة (إشكالية الحرية في الأدب العربي)/علي القاسمي/دار الثقافة للنشر والتوزيع/الدار البيضاء/ط١/٢٠٠٩.

٩- هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)/ شعيب حليفي/دار الثقافة للنشر والتوزيع/الدار البيضاء/ط١/٢٠٠٥.

.................❖❖❖❖❖ ....

مزامير الألم في رواية (رقصة الجديلة في النهر) للروائية وفاء عبد الرزاق

د. قيس العطواني *

الألم هذا الكيان المدهش يُعدّ أكثر ما يسحق الجسد الإنساني بهالات التوتر والاضطراب، وهو كذلك عندما يكون أحد عناصر الإبداع الأدبي المهمّة التي تنعكس على القارئ إمتاعا ودهشة لاسيما في الأعمال السردية. إنّ تجارب الألم حينما توظّف في فنّ الرواية، فإنّها يجب أن تخلق أعماقا تتناغم مع متطلبات إمتاع القارئ لما تشكّله من منطلقات لسرد الأحداث وتناميها في متون الرواية.

تبدأ رواية (رقصة الجديلة في النهر) بعزف بكائية الأرواح في الحياة من خلال أوّل شخصيتين تظهران في رحابها، وهما (عازف الناي) الموصوف بأنّه معتوه لمن لا يدرك دواخله النفسية، وشخصية الطفل (الأخرس) رثّ الثياب الذي يرفض أن يغيّر ثوبه المثقّب المليء بآلام الفقد ومجامر الحزن.

عازف الناي هو (حامد) الذي هربت به عائلته من جنوب العراق المملوء بالأنين إلى هذه القرية في شماليّه، وكلّ وظيفته في هذه الدنيا، وأساس وجوده أن يعزف كلّ يوم لحبيبته المفقودة (شيرين)، ولأبيه الشهيد صاحب الروح الإنسانية الذي أعدمه النظام الديكتاتوري، وحكاية (حامد) مع معشوقته ابنة القرية التي في لحظة خصام كبير معه قررت ترك القرية، والانضمام إلى صفوف البيشمركة للمشاركة في الدفاع عن أرضها ضد رياح داعش الشريرة، من دون موافقته، ولا موافقة أهلها..

* كلية التربية –الجامعة المستنصرية / العراق.

لقد جُنّ جنون عازف الناي لفراقها، وهو لا يستطيع البوح بما يعانيه خشية أن يعلم أهل القرية أنه كان معشوقها. إذ إنّهما تعاهدا على الحبّ حتى الموت، واتفقا على ألّا يعرف أحد سرّهما حتى يحين ما يتمنّيانه لعشقهما الكبير لكنّما يفضحه عزف نايه الذي ينسج تراتيل العذاب وأنغام الألم الصارخ بوجه الظلم الأبدي.

عازف الناي النقيّة روحه الذي يعاني من آلام الفقد يعقد آصرة مع براءة طفل أبكم معقود لسانه لكنّ روحه تضجّ بآلام الحرمان، والحزن، وبآيات الصدق والطهر والبراءة.. إنّ شخصية هذا الطفل كتلة من ألم متوهج لفقدانه أمّه وأخته الصغرى (الطفل الأخرس لا يشبه أحداً في القرية، قادم من مكان مجهول.. حاول الأهالي مراراً تعويضه بثوب جميل جديد، وإجباره على نزع الممزّق... لكنّه يرفض كليّا، ربما يرى الثوب حارسه الوحيد من الضياع.)

وتأتي روح (ريحانة) الفتاة التي حملت السلاح لمقاتلة داعش، فقتلت الكثير منهم قبل أن يأسروها، ويذبحوها أمام الكاميرات غيضا منها.. ريحانة تظهر قبل البزوغ بصورة شابّة بملابس بيض كأنوار شمس مشرقة، كالملاك تحلّ بالبركة على القرية الحزينة المليئة بالأوجاع حاملة معها السنابل المعطاء رمز الخير لتضع كلّ سنبلة أو أكثر على عتبة بيوتات هذه القرية.

وتتراءى الآلام في الرواية. إذ ينبجس الألم هذه المرّة في السيدة (زينة) التي تغرق في أتّون آهات العذاب عندما تتذكّر ولديها الّذين فقدتهما في مدينة سنجار عندما هجمت شياطين داعش الإرهابية.

وتبرز شخصية (آزاد). إذ نرى وضعه الدائم في حالة قهر، لا يعبأ لأيّ حديث عن خرافة، وما زالت حياته البائسة بين حلوها ومرّها، وبين عزلته بعد فقده ولدين وبنت له التحقوا مع قوات (البيشمركة) لمقاتلة (داعش)، فهو يعيش في

وجوم وقد فارق محيّاه الابتسام إلا عندما يسمع بسفك دم المجرمين الدواعش لترتاح ولو قليلا آهات قلبه المعّذب..

ثم تنبري شخصية (خلّات) الرجل الذي (يئنّ ليلاً ونهاراً على فقد ابنته المتطوّعة للدفاع عن أرضها، والتي لم يسمع عنها أيّ خبر منذ أن تركته رغما عنه.) ثمّ تأتي شخصية (كوفان)، وزوجها (هافال) اللذان يعيشان العذاب لفقد ابنتهما (شيلان) التي اختطفتها عصابات داعش الإجرامية، ومثلها (سليمى) التي وصلت إلى منزل على الحدود السورية العراقية، بعد اختطافها من داعش (مع المئات من النساء والأطفال، وكبار السن قد فقدت أسرتها ولا تعلم عنهم شيئا، فعانت هول الخوف من الاغتصاب قبل أن تستطيع الهرب مع إحدى المخطوفات ليتأجّج النصر في داخلها وتشعر بالحرية كأنّما قد ولدت من جديد.)

وللمتلقّي أن يتخيّل العذابات في شخصية الفتى اليافع ذي الأربعة عشر ربيعا الذي تضعه عصابات داعش في حلقة يتلى بها القران استعدادا لقطع يده (يتلوى ألما، بين الخوف وارتياب عيون الآخرين، من متفرّجين خائفين. تقدّم أحدهم وضرب يده بالسيف، لم تنقطع، لكنّه راح يدكّها دكّا حتى صارت إربا.)

ومن الشخصيات التي رافقت شعورها بالألم صورة الأمل بغدٍ يغيّر كلّ الأشياء شخصية (سميرة) إحدى المسيحيات المهاجرات في مسيرة الهروب من داعش بين الوديان، والجبال الشاهقة تناشد أمّها الباكية النادبة على فقد زوجها الذي فتك به مجرم داعشي بألا تبكي، بأنْ ترفع يديها عاليا لتصبح أغنية الجبال والسفوح، وشاهدة على جريمة العصر.

وتنثال في الرواية موجات الألم المُضنّي مع الأرملة سعاد السائرة بطفلها الرضيع العليل من سوء التغذية، والمرض مع الهاربين من أتّون داعش.. سعاد تتوهّج ألمًا بعد أن قتل إرهابيو داعش ولدها البكر وابنتها عندما كانا قادمين من المدرسة.. كما قتلوا زوجها وأمّه، واغتصبوا أخت زوجها ثم قتلوها.. لكنّ سعاد

التي نجت مع طفلها الرضيع بعد أن تمكّنت من الاختباء من الشياطين ووقعت في أتّون ثانٍ من الألم. إذ (مات الرضيع ليترك الشابة المنكوبة في حالة من الجنون، لا تنام، ولا تأكل، راغبة بالانتحار البطيء.) فأيّ جريمة تندى لها السماء، وأي صرخة وعويل يضارع آلام سعاد المفجوعة.

وجسّدت الرواية عاشقا وعاشقة فرّا من رجم أسرتيهما إلى فيء الشجرة المباركة شجرة البراءة والصدق والحبّ ليختفيا تحتها، ويتبادلا المشاعر لكنّ العيون الراصدة وشت بهما لمغتالي العواطف النقية (فربطوهما على الشجرة، ورموهما بالحجارة حتى ماتا، أمّ العاشقة بكت دماً وحسرة، ولم تستطع الوصول إلى ابنتها، أمّا العاشق فلم تأتِ أمّه خوفاً من عيون الناس، وخوفاً من العار والموت)، فعانى الاثنان ويلات العذاب، وحرقة الآلام قبل أنْ تنتقل روحهما إلى أعالي السماء صارخة بوجه الظلم في هذا الكون.

وتبرز شخصية الصبيّ الصغير (بيوار) الذي أُعدم أبوه شنقا، وهو لا يعرف لماذا أعدم، وماتت أمّه حزنا على وفاة زوجها.. بيوار هذا الطفل لم يتصوّر يوما أنّ طفولته ستنتهك، وأنّه سيسير حافي القدمين بين الصخور والجبال مع العوائل الفارّة من نيران البنادق، وتعطّش داعش لدمائهم. كان يسير مع جدّه لأبيه الذي فارق الحياة لتعبه ومرضه.. بقي هذا الطفل وحيدا يعاني ويلات الألم والوجع الصارخ لا أحد يشفق عليه غير نفسه فالكلّ مشغول بنفسه.

وتأتي شخصية تمارا الفتاة ذات الستة عشر ربيعا التي اعترضها داعشيان أثناء عودتها من المدرسة فخطفاها، واغتصباها وسط صرخات الرعب والألم لقد (جُنّ جُنون أبيها حينما رآها، نقلها إلى المستشفى لمعالجتها، لكنها من هول الصدمة أصيبت بالخرس. نزحت بمرضها مع أسرتها، وبقي صوتها محبوسا ينتظر.)

ونتفحّص تفاصيل لوحة العذاب التي احتوت (جوتيار) هذا الرجل العراقي من الإيزيديين الّذي فتك الدواعش بأفراد عائلته عندما دفنوهم أحياء، وقاموا

باغتصاب النساء الإيزيديات أمام أنظار أهاليهنّ في جريمة يندى لها جبين الكون كلّه، ولنا أن نتصوّر كمّ العذابات الملقى على عاتقه الواهن، وعاتق الضحايا الأبرياء.

وتتماهى مع لوحات العذاب المرسومة بعفوية، ودقة وصدق لوحة الأمّ صاحبة الاطفال الثلاثة التي كانت خارج دارها عندما وقع الهجوم الداعشي، واحتلّوا بيتها ليخبرها الدواعش عبر الهاتف بأنْ تأتي لتتسلم رأس زوجها، وكأنّه رأس دمية وليس لإنسان يُعدّ أرفع مخلوقات الكون.

وتضطرب وتضجّ صرخات الاحتجاج والألم الإنساني عندما تهرب العراقيات الإيزيديات بأرواحهن المتلاشية (مع أطفالهن إلى حدود تركيا، مشياً على الأقدام، في درجة حرارة تصل الخمسين.) وتخيّلوا كمّ العذابات الذي مررنَ به.

ونرى محبوبة سيفان، وهو أحد الشباب الإيزيديين الذي رأى محبوبته (نوار) تساق من قبل الدواعش لتقدّم غنيمة إلى وجه داعشي ملتحٍ قذر. لقد خيّرها الدواعش بين أنْ تُغتصب باسم الإسلام أو تُذبح، وفي هذه اللحظة شعرت الفتاة أنّها تمثل أيقونة الطهر، ونقاء الإنسانية، فاختارت الذبح على أن تستجيب لرغبات مأفون مأبون من رواسب الشياطين المجرمين.

نصل إلى القول إنّ تجارب الألم حينما توظّف في فنّ الرواية، فإنّها يجب أن تخلق أعماقا تتناغم مع متطلبات إمتاع القارئ لما تشكّله من منطلقات لسرد الأحداث وتناميها في متون الرواية، وقد نجحت الروائية المبدعة وفاء عبد الرزاق في تجسيد هذه الأعماق (يرى الشاعر والروائي المغربي حسن المددي أنّه بالإمكان إمتاع القارئ بالحديث عن الألم نفسه، فالإبداع فضاء رحب يحتمل كلّ ما فيه من انزياح أو عدول، حتى لو تعلّق الأمر بالألم ذاته، فروايات فيكتور هوغو، وخاصة "البؤساء" ما تزال تمتّع القارئ رغم سوداويتها ومأساويتها.)

وإذا كان عدد من المشتغلين في نقد الحقل السردي يرى أنّ فضيلة الألم في بعض الروايات تكمن في أنّها تُشعر المتلقي بوجود الحياة والحركة فيها، وأنّها وسيلة التطهير وتأكيد لامتحان الانسان كي يجسّد قدرته على الصبر للوصول إلى معانٍ كبرى للأخر، فإن الألم في داخل شخوص رواية (رقصة الجديلة في النهر) مُفضٍ إلى الفناء والانتهاء، وإنّ الشخصيات التي عانت جحيم الآلام كانت شخصيات إيجابية ونقيّة في الواقع المعيش لا تحتاج إلى نظرية التطهير الإجباري البالية إنّما آلامهم هي صرخة الكون المحتجّ بوجه الظلم السرمدي لأجل أن تستيقظ الضمائر الهائمة والعيون النائمة.□

.... ❖❖❖❖❖ ....

تخييل الإعاقة في رواية: الزمن المستحيل

أ.د. عبد النبي ذاكر *

هناكَ عدم رضا يسكنُ في أحشائي، كتبتُ ومزّقتُ كثيراً حتى استقرّ بي المطافُ إلى رواية **الزمن المستحيل**. (الرواية:١٠٤)

لم يحرّكْ "أحمدُ" ساكناً، ولم يغوهِ حديث مقدِّم الحفل، بل شدّتْهُ يدي الضئيلة بأصابعها النحيلة. جذبتهُ إليها ووضعت يده على كتاب روايتي **الزمن المستحيل**. (الرواية ١٨٠)

عن الروائية

وفاء عبد الرزاق مبدعة[١] عراقية مغتربة تميزت في عالم الأدب والثقافة[٢] بنشر روح التسامح والحوار والإبداع، سافرت طويلا في الشعر فصيحه وشعبيّه، وفي السرد

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، أكادير، المغرب.

[١] تناول منجزها الأدبي نقاد كثيرون عبر دراسات وقراءتها نقدية، منهم: د. نادر عبد الخالق، د. وليد جاسم الزبيدي، علوان السلمان كما نالت أعمالها الشعرية والقصصية والروائية اهتمام العديد من الدراسات الأكاديمية، التي بلغ عددها ٩٨ أطروحة في الجامعات العربية والأجنبية وهي ٤٦ جامعة حول العالم. وبعضها كانت مقررة كمادة دراسية بجامعات عالمية وعربية وعراقية/ نالت العشرات من التكريمات الجامعية العربية والأجنبية والعراقية/ إضافة إلى تكريمات من اتحادات عربية ومراكز ثقافية حول العالم.

[٢] ترُجِّمت بعض أعمالها إلى التركية والفرنسية والإنجليزية والإيطالية والفارسية والإسبانية والكردية والألمانية والصربية.، والامازيغية. والأردية، والصينية. فهي، رئيس ومؤسس المنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام/لمدن ٢٠١٦

رئيس تحرير مجلة رؤى السلام، للمنظمة العالمية للإبداع من أجل السلام، لندن،٢٠٢١.

القصصي[٣] والروائي بشاعرية باذخة، كما جابت عميقا تضاريس النفس البشرية، بحثا عن الإنسان فينا، ملتزمة بقضايا الإنسان والإبداع والسلام، حاضنة للأيتام وأطفال الشوارع.. سفيرة للنوايا الحسنة.. وراعية للفضائل الإنسانية، في وقت تعُج فيه المكتبات والقنوات الفضائية بتعويذات السِّحر، ووصفات الطبخ، وأجساد معافاة لمطربات ومطربين ومصارعي الثيران والبشر. من أقدر منها، إذن، على فك طلاسم المستحيل في واقع فئة اجتماعية من ذوي الاحتياجات الخاصة الذين جعلتهم أبطالَ روايتها؟ [٤]

إننا مع روائية من طينة خاصة، جذبت اهتمام النقاد، ومنهم الأكاديمي العراقي المقيم بالديار الفرنسية حسن سرحان الذي أكد بموضوعية في كتاب "حديث الصدور" ظهور أدب نسوي عراقي يزاحم النتاج الرجالي ويتفوق عليه. وتُعتبر وفاء عبد

الإشراف العام لمجلة قطوف الهند، نيود لهي، الهند،٢٠٢٢.

الإشراف بهيئة التحكيم لمجلة التلميذ الصادرة من وزارة التعليم العالي بولاية جامو وكشمير، الهند،٢٠٢٢.

مستشارة في مجلة (هلال الهند) المحكمة في الهند ٢٠٢١.

مستشار في مجلة صوت شرق الهند العلمية المحكمة في جامعة غوهاتي قسم اللغة العربية، ولاية أسام شرق الهند ٢٠١٨.

مستشار لمجلة (دراسات عربية) المحكمة التي تصدر عن مركز الدراسات العربية الأفريقية، كلية دراسات اللغة والأدب والثقافة، جامعة جواهر لال نهرو، الهند. ٢٠٢٠.

٣ سرحان، حسن: السرد المستحيل.. دراسات في السرد العربي، دار خطوط للنشر والتوزيع والترجمة.

٤ يُقصد بذوي الاحتياجات الخاصة تلك الشريحة المعاقة عضويا أو ذهنيا، والتي تستلزم رعاية خاصة من محيطها.

الرزاق من مجترحي ما أطلق عليه هذا الناقد اسـم: "السـرد المسـتحيل" الذي عنى بالحكي غير الطبيعي، أو السـرديات التي تتضـمن حكايات غير واقعية وغير طبيعية، قد تكون صـادرة من شـخصـيات ميتة أو مأزومة عقليا، أو من فاقدي القدرة على الكلام، أو ممن يعانون من إعاقة غير طبيعية، ويتم اعتمادهم أبطالا في السـرد المعاصـر من منظور علم السـرد ما بعد الكلاسـيكي. وهي بهذا التوجه الجديد ـــ في اهتمامها بالهامش والمنبوذ والمسكوت عنه ــ تخلَّت عما أسماه الناقد بـــ(**الثيولوجيا السـياسـية**)، التي أوقعت الكثير من الأقلام الروائية العربية تحت هيمنة ثيمتي الدين والسـياسـة، لتكون ممن اختط مجرى جديدا نكاية في **الصـنميات الثيمية**، على حد اصـطلاح حسـن سـرحان. وبذلك تكون قد عبرت من **بلاغة التصـوير** مساءلة التاريخ والسـياسـة لتنهج نهج **بلاغة التنوير** (مسـاءلة المجتمع)، وتتوطّن منزلة المابين: ما بين الشـعر والسـرد، لتحضـن جذوة الكشـف واللايقين والمساءلة للواقع والوقائع، وتفتح أفقا جديدا للتأمل والتخيّل والقول السردي المتفلِّت من المكرور المعاد.

من دواوينها في الشعر الفصيح:

١-عطش البرق/ ٢- لا تُرَى قـامـات الكريسـتـال/٣-اشـكُّ حتى.../٤- صـمغٌ أسود/٥-أدخلُ جسدي أدخُكم/٦-مُدلٌ إلى الضوء/٧-حين يكون المفتاحُ أعمى/٨-هذا

المساءُ لا يعرفني/ ٩-حكاية منغولية/١٠-من مذكرات طفل الحرب/١١- للمرايا شمسٌ مبلولة الأهداب/١٢-البيت يمشي حافيا/ ١٣-نافذة فلتت من جدران البيت.

ومن أعمالها في الشعر الشعبي:

١-مزامي الجنوب/٢-أنا وشـــويَّة مطر/٣-وقوَّسَـــت ظهر البحر/٤-نبللَتْ كلي بضـواك/٥-عبد الله نبتة لم تُقرأ في حقل الله/٦-بالقلب غصـة، غصـة أولى/٦- بالقلب غصـة، غصـــة ثانية/٧-حزن الجوري/ ٨-نايات لها شـكلي/٩-تعويذة الفراشـات/١٠-جناح السمة.

من أعمالها الروائية:

١- بيتٌ في مدينة الانتظار/٢-تفاصـيل لا تُسـف الذاكرة/٣-أقصـى الجنون الفراغ يهذي/٤-السـماء تعود إلى أهلها/٥- رقصـة الجديلة والنهر/٦-حاموت/٧-دولة شين/٨-آن/٩-تشرين/١٠-عشرُصوات للجسد.

ومن مجاميعها القصصية:

١-إذن الليلُ بخير،/٢- امرأةٌ بزيّ جسـد/٣_ نقط/٤- بعضٌ من لياليها/ ٥- امرأة بزي جسـد في اللغة الفرنسـية_/ ٦- في غياب الجواب، قصـص قصـيرة /٧-أغلالٌ أخرى، قصـص صـيرة جدًا/٨-وجوه أشـباح أخيلة، قصـص شـعرية/٩- الآخرون/١٠-المتحولون/١١-المطر الأعمى..

عن الرواية:

في هذا النص الروائي الاستثنائي المستنير - صياغةً وثيمة - تناولت القصاصة والروائية والشـــاعرة العراقيـة وفـاء عبـد الرزاق، مـا أهملتـه الأعراف والقوانين، من شـــرائح اجتماعية كبَّلها الصمت والنظرة الدونية، لكن المحبة تذيب جليد المستحيل، وتجعل من لحظات عشق بين منغوليَّيْن فصولا من التحرر من قيد العاهات، ضدًّا على تحجر المجتمعات، ومواضـعات التمييز الفاضـح، الذي قد يصـل إلى الضـرب والاغتصـاب. "وقـد قـدّمَ للروايـة د. عبـد النبي ذاكر- المغرب، بتقـديم شـــاف وا ف، نـاتج عن رؤيتـه وقراءته".

وقد حاز هذا التقديم انتباه المؤلفة أيضـــا نظرا لطبيعة تفاعل صـــاحبه مع موضـــوع الإعاقة، فخصَّته بالتفاتة نبيهة في خطابها الإهدائي:

عرفان خاص إلى الدكتور عبد النبي ذاكر أغادير المغرب، لتقديمه الجميل وتفاعله مع ذوي الاحتياجات الخاصـــة وحقهم في حياة كريمة. ولتقديمه الراقي للرواية إذ اعتبرها جزءًا منه، وذلك للجانب الإنساني بشخصيته.

وتدخل هذه الرواية - في تقديرنا - ضمن جهود عالمية لما بات يُعرف بـــ"التمكين الثقافي لذوي الاحتياجات الخاصـة"، وهو الشـجرة التي لا تحجب عنا أشـكال وصـيغ التمكين

الأخرى، بكل أبعادها، وعلى رأسها "التمكين الحقوقي" الضامن لكرامة الإنسان ن وآدميته، باعتباره إنسانا لا أكثر ولا أقل، ولربما من قبل ومن بعد.

شعرية المستحيل

بشاعرية باذخة، جابَت الروائية عميقا تضاريس النفس البشرية، بحثا عن الإنسان فينا، وفضح الإعاقة بدواخلنا ملتزمة بقضايا الإنسان، أمَلاً في فك طلاسم المستحيل، وفضح عمى الإنسانية، وإعاقات القلب وقحط الضمير، في زمن شديد الإعاقة لا تسعف فيه العبارة، إلا إذا اقترنت بقلب مرهف شديد الحساسية تجرحه رفرفة جناح فراشة أضناها عشق الضوء. و.. أجمل ضوء لمعرفة العالم هو الكتابة.. حين تكتب، هذا يعني أنت تماما على أولى عتبات النهار.

وحين يتحول الحزن المستحيل إلى تباشير فرح عارم، يعرج المعطَّلون جسدا وروحا خطوة نحو الضوء وشلالات نور الأمل الرابض خلف جليد اليأس والبؤس والقنوط وقسوة العزلة القاتلة. أمام أنانية الأسوياء" وعجرفتهم وتسلطهم وغياباتهم الدائمة حدَّ الفقْد، ينحاز صوت أبطال الرواية المعاقين مجلجلا ومدويا ليمكُر بخطاب السلطة والشفقة" والقانون والشرائع، كل ذلك وأكثر في رواية "الزمن المستحيل"، التي تبشِّر باللامستحيل في زمن الإعاقة وكُساح العبارات الجوفاء عن ذوي الاحتياجات الخاصة، ووكدها في ذلك فتحُ كُوَّة نور وفرح لا يعلم مقاسها الفادح إلا المعاق" .. لا

شـيء يقف في وجه الإعاقة غير تكبيلات الجسـد العليل، أما الروح فمنذورة للمبادرة، وتملِك من الاختيارات المسئولة ما يدين غرور السـوِيّ وعجرفته الجوفاء، ويجعل من الضحية شخصا قادرا - رغم ضعفه وبسبب ضعفه - على الإفلات من شرنقة العتمة، وهزم جلاديه الواقعيين والرمزيين.. هزمهم بالريشة والقلم وروح المبادرة والإرادة الحرة:

أنا عنقود الأحمدي نزيل دار رعاية ذوي الاحتياجات الخاصـة، أُعلِّم الآن في حصـص الرسـم من له رغبة في ذلك، وأشـجِع ذوي المواهب الجدد لأعينهم على تقبل الإعاقة برحابة صدر.." (لقد طرتُ يا أبي بجسدي وروحي خارج العتمة) (الرواية)، بل لقد جعل البطل من الكتابة.. كتابة رواية.. ضرورة حميمية وانفتاح كلي للروح والجسد" على حد تعبير فرانز **كافكا**. وبهذه الروح الكافكاوية، أخذت الرواية معول الهدم لتحطيم طابوهات الإعاقة، وتهشـيم جليد الصـمت المطبِق المسـتحكم حولها. في رسـالة إلى صديقه **أوسكار بّولاك** ذكر كافكا، ما يلي:

ينبغي أن يكون الكِتاب تلك الفأس التي تفلق البحر الجليدي بدواخلنا.

وفي الرسالة نفسها أعلن:

إذا لم يوقظنا الكِتاب الذي نقرأه بضربة على جمجمتنا، ففيمَ تفيد قراءته!

بل لقد جعل البطل من الكتابة.. كتابة رواية.. ضـرورة حميمية وانفتاح كلي للروح والجسـد" على حد تعبير فرانز **كافكا**. بهذه الروح الكافكاوية، أخذت الرواية معول

الهدم لتحطيم طابوهات الإعاقة، وتهشيم جليد الصمت المطبق المستحكم حولها. في الرواية تطالعك أيضا علاقة إشكالية مع الأب، تذكرنا بالبيت الشهير لشيخ المعرة:

هذا ما جناه أبي عليَّ وما جنيت على أحد

وبالروح الكافكاوية نفسها، تنسج الرواية الخيوط الواهية التي **تربط** و **تفصِل** الأب عن ابنه، وتجعله يقاوم الموت بالحياة، ويمحو عار النسيان بنسيان عار الاستلاب:

إنني لا أستطيع وصف جرح مضفور في الروح من أب عدَّني عالة عليه ورماني في دار الرعاية الخاصة، وكأنه في سلوكه هذا ارتدى درعا واقيا يحميه من عاره. ليته ارتدى الواقي ساعة نزوته وكفاه استلاب إنسانيتي. هيا اقرأ يا "أحمد" وأثبت لأبي أنه وهبني الموت وأنا وهبتُ نفسي الحياة. (الرواية)

لا شيء غير التحدي والحلم يقفان سببا يثبت فيه البطل لأب مفرط في الأكل والجنس والحرص على تنمية تجارته، تجاهَلَه وتخلى عنه "أنه وأمثاله البؤساء ولست أنا. حين يكون الابن المعاق ثمرة نزوة عابرة، تتفاقم القسوة ولعنة الضعف، وتتبرعم الأعذار الواهية:

جئتُ نتيجة ليلة حمراء مع راقصة رمت إلى أبي هذا الكائن دون اهتمام أو رأفة.. أرسلته مع سائقها وهو في يومه الرابع، فأصبح عائقا لأب حريص على تجارته أكثر من حرصه على ابنه، مما جعله يلجأ إلى الدار لتحميه من شر الرعاية الخاصة واعتذار

الخدم في منزله الفخم بأعذار واهية، توهم قلة حيلتهم تجاه هذا الكائن الضعيف.. بالنسبة إليهما أنا مجرد كائن غير مرغوب فيه. لعنتُ في سري أبي، ولعنت قسوة الإنسان) (الرواية)

أمام ضُعف الجسد وهوانه، تتشظى الروح المكلومة لتخاطب ضِعفها وتناجيه، وتكتب مذكراتها داخل مذكراته:

يا له من ازدواج بشخصي، أحدث الآخر وأصوره وأعيش معه، يحاورني، ينهرني، يبكي معي، يصبح وقحا لئيما.. وأنصت لقلبه. (الرواية)

لمقاومة العزلة والانطواء الحارقين، تلوذ الذات المعاقة بضِعفها لتناجيه وتحاوره وتناقشه وترسو على ضفافه، وتستأنس به من وحشة الخلوة والانزواء:

ما عاد البقاء بمفردي والانطواء على الذات يحرقان وقتي ويحيلانه إلى رماد.. صارت الذات حوارا مستديما ونقاشات حادة ولينة بيني وبين "أحمد" .. أصبح ملاذا وساحلا للرس وعليه، وأصبح سمائي وأرضي، إليه أشكو وإليه أستجير، ومعه استأنست الخلوة.. صبر علي وتحملني، ثم صبرتُ عليه وغرت منه غيرة التوأم من مثيله. (الرواية)

وعند اكتمال الرواية، وبلوغ رحلتها الأخيرة، من رحلات التعرف على النفس، والخفي من أسرارها، تشعر الذات المنقسمة بالالتئام، وتهادن الذاتُ ذاتَها، والروحُ جسدَها، والصورةُ أصلها، في وئام وسلام ومحبة وصفح:

كان "أحمد" يقف في ركن قصيٍّ في القاعة.. أشرتُ إليه بإشارة وداع، وبدا بناظري يصبح مثل شبح.. كانت على وجهه إشارات الصفح كأنه يقول لي لا أستحقك. .. بدأ يضمحل شيئا فشيئا، وبالتدريج اختفى. لم تكن لرواية في يده بل كانت في يدي أو قِّع تلك النسخة التي قرأنا معا تفاصيلها وأقدمها هدية للمديرة. رجعتُ إلى أحمد الأصل وليس الصورة، أو أحمد المتَخيل من قِبَلي، وسحر ترافقني رحلتي القادمة. (الرواية)

هل للمعاق أن يحب كما يحب الآخرون، ويكره كما يكره الآخرون؟ يتعلق الأمر في الرواية بحب أفلاطوني - من طرف واحد - شد البطل إلى معشوقته التي عُلِّقت رجلا غيره:

أرى من أحببتها تضع يدها بيد غيري، وأعرف نفسي أن لا رجاء ... (الرواية)

لقد خلد أحمد هذه المشاعر الفياضة بالحب في لوحاته، كما خلد **كافكا** قصة حبه الأفلاطوني لفيليس باور في رسائله الشهيرة. تتعملق في وجه أحمد أسئلة بركانية أمام فشله في تجربة عاطفية مشروعة:

تقف في صف "سالم" وتتركني، هل لأنها لم تجد حبي لحمامة حبا متكافئا؟ أو من حب من طرف واحد؟ أو قد عرفت عجزي التام رجوليا.. لكن قلبي من له يا ربي؟ لماذا خلقتني غير صالح لأية صفة من صفات الحياة؟ (الرواية)

كما يقف الطب والشرع في وجه حبيبين منغوليين، سالم وحمامة:

زواج المنغوليين يرفضه الكثير من الأطباء وعلماء الدين إلا إذا وجدوا ثغرة ما أو رأيا يستندون عليه ليفرحوا قلبين ربما حياتهما قصيرة.. واستطردت سَحَر قائلة: صديقتي .... إنسانيا يجب الجمع بينهما، أقلها نعوضهما الحب الذي يفتقدانه بعيون الآخرين والنظرة الدونية من المجتمع.. نحن بحاجة إلى ثقافة إنسانية لنستوعب ذلك، في مجتمعاتنا العربية للأسف الشديد. لا نعاملهم على أنهم بشر مثلنا، ونتصرف معهم من منطلق النقص، تُرى كيف ينظرون هم إلينا؟ (الرواية)

ولعل هذه النبرة الاحتجاجية المأساوية الصارخة، هي ما غمر الرواية ببعد إنسانيّ مؤضوعًا وطرحًا، جعلاها صالحة لك لمكان في هذا العالم الذي استقال من إنسانيته المعاقة بتشوّهات ومسوخات علاقاتها المجتمعية والطبية اللاإنسانية، ولُهاثها المسعور وراء سراب التقدم التكنولوجي والصناعي، الذي لا يبقى ولا يذر، كما تنذر بذلك مخاطر الاحتباس الحرار ي في كل أركان المعمور الذي بات مهدَّدا أكثر من أي وقت مضى بأشكال التلوث البيئي، وأنواع الحروب الباردة والساخنة، التي تجعلنا نتحدث

اليوم عن الإعاقة السيكولوجية، قبل الجسدية، وما تحدثه من اضطراب وتشويه بات ميسم علاقا ت البشر غير السوية واللاأخلاقية بحكم قيامها على تصرفات هجينة خرقاء لا تتميّز فيها ديانة عن أخرى، و لا ثقافة عن غيرها، واختلط فيها الحابل بالنابل، وألقي الحبل على الغارب، دون تقدير العواقب. فكان أول ضحايا التلو ث والحروب جيل من الأطفال المشوهين بعاهات مستدامة، وهم لا يلقو ن من بني جلدتهم غير الصدود والنبذ واللعنات، معبرين بذلك عن استقالة المجتمعات من تحمل المسؤولية، التي هم طرف في معادلته الإشكالية. لكن هل يكفي صوت الإدانة من أمثال هذه الروائية في التصدي للظاهرة الممجوجة، غير العقلانية، أمام صمت بعض رجال الدين من كل الملل والنِّحل وأهل الاختصاص من الأطباء، أم أننا بمسيس الحاجة إلى تفعيل القوانين والأعراف إنصافا لشريحة أُهمِلَت حقوقُها، وديست كرامتها، وسُدَّت في وجهها سُبُل العيش الطبيعي؟ عن هذا السؤال الحارق يجيب الناقد العراقي وليد جاسم الزبيدي:

هنا دعوةٌ للمؤسسات الأممية والدولية لإعادة النظر بالقوانين والتعليمات، لنصرة هذه الشريحة، وكذلك لعالم الطب والأطباء لإنصافهم، وإيجاد ثقافة جديدة واعية تتعامل بحرص إنساني وحضاري وأخلاقي مع هذا المجتمع، الذي كان ضحيةً لمشاكل هذا الكون. (الزبيدي ٢٠١٩م)

أمام فزاعة مسوخات الجسد، تقف مسوخات النفس الإنسانية عائقا في وجه المحبة والطمأنينة والسلام، لكن.. أبدا لن تبقى الأبواب موصدة إذا فتحنا قلوبنا للحب، واتخذناه النداء الأسمى أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني. ولذلك اعتبر الزبيدي هذه الروايةُ صرخة في عالمنا الشاسع المترامي الأطراف شماله وجنوبه، شرقه وغربه، واستقر رأيه على أنها:

إنجازٌ أدبي راق، يستحقُ الوقوفَ عنده من قبل المشتغلين في النقد الأدبي، وعلم الاجتماع، والباحثين في الحوار بين الأديان، والمهتمين بوضع القوانين، ليغترفوا من هذه الرواية رؤىً وأفكاراً تبني بها عالماً جديداً يؤاخي بين الإنسان وأخيه مهما كان شكله أو معتقده أو لونه -خصوصاً - ممن يعانون من عاهة. (الزبيدي ٢٠١٩م).

من رحلة الشخوص إلى أنسنة الفضاء:

وجدت الروائية في تجاوز عاهة اللامؤاخاة ضرورة إنسانية لعبور عتبات عالم الزمن الجديد، ولذلك عبّرت عنها أيضا رمزيا بمعمارية نصّ يقسم إلى اثنتي عشرة **رحلة**، ولا شك أن لهذا التّكنيك السردي الذي تتناسل حكاياته دلالته في مقارعة السكون، ونِزال الإعاقة، فالرحلة حركة وتنقل وسفر في الزمكان ومعراج للروح والفكر والعقل والوجدان. وإمعانا من الروائية في التصدي لظاهرة الإعاقة، جعلت قالب الرحلة قلبًا

لمعترك حياة نُسْــغُها حَرَكة دؤوب وثّابة تســري في فكر شــخوص ذوي الاحتياجات الخاصــة ووجدانهم وروحهم لتُكسِــبهم إكســير حياة يضِــن به عليهم معاقو النفوس والضمائر أنّى كانوا في الزمان والمكان. لذلك:

تتركُ الروايةُ للقارئ حريّة تسمية الأبطال، فهناك تعددية أسماء للشخصية الواحدة، بل والأماكن غير محددة أو مشـخصــة، فتترك فسـحات للخيال أن يختار المكان الذي ترسمه مخيلته ويعتقدُ أنهُ الأصلح، وكذلك الزمان. (الزبيدي ٢٠١٩م).

لا ترتبط الرحلـة في هـذه الروايـة بشــخوص يمكن انطبـاقهم على أ يّ كـان في هـذه البســيطة وحســب، بل ترتبط كذلك - ولهذا دلالته أيضــا - بأمكنة عمياء لا تخلو منها كل الأمكنة:

ليظل النّص يتحدث عن هذه الفئة دون تحديد قومية أو دين أو معتقد، بل وأنها لم تحدّد المكان والزمان كذلك، فإذن هي حالة أممية تعيش وتنمو في أحشــاء كل هذا العالم. (الزبيدي ٢٠١٤م).

من هنا نفهم ســرّ تســمية (سَـحَر) إحدى بطلات الرواية لمدينتها التعيســة البلهاء **بالمدينة العمياء:**

ليست لأنها أغفلتها ولم تحتضن شبابها، أو أن أحدا من سكانها لم يرها فقط، بل لأنها مدينة النكبات، مدينة الموت، بوفاة والديها وفقدناها لهما في عمر مبكر، ثم عيشــها

مرحلة الخوف بوجود زوجة والدها، وزوجها الذي كان يعاكسها ويتحين الفرص للانقضاض على فريسته.

وكذلك أولاد زوجة أبيها.. والمدينة هي التي تنكرت لهؤلاء المعاقين ونبذتهم فتبرأت منهم، كما تبرأ مجتمع المدينة وعوائلهم منهم، فجعلوهم بذلك المنفى، الذي أصبحَ بعد حين فردوسهم. مدينةُ الذين فقدوا بصيرتهم، ولا يرون إلا أنانيتهم المتضخمة، وينفرون من الآخر، مدينةٌ يسودها العنف واللاإنسانية.

ومقابل **تقاطب الشخوص**، عمدت الروائية إلى توظيف تقاطب **الفضاءات**، في تضاد طوبّونيمي دالّ جدا، فمقابل **مدينة** (سَحَر) **الجحيمية** القاتمة بسَخَمِ عُنفِها، اجترحت الروائية فضاءً **فردوسيا** زاخرا بالفضائل والقيم المثلى تنقشع فيه الغُمّة. تلك هي **قرية أبي فرج**، وهي بدورها اسم على مسمى:

لم أسأل عن الراتب، مغادرتي البيت تعني الدخول إلى عوالم الجنة وإن كانت في قرية ومع معوقين. (الرواية)

(رمزية القرية:) (**أبو فرج**) ونهرها الذي يحمل اسمها:" نهر **فرج**"، ليس تكرارا مجانيا لعلامة اعتباطية، بل هو دفقة دلالية، تصب في معاني النماء والخير والعطاء والتغيير والإصلاح والبناء والامتلاء والوفرة. تقول الساردة:

ســمعتهم يقولون إن رجلاً اســمهُ فرج جاء من مكان ناء عن القرية، وكانت وقتها غير مأهولة بالسكان، شيّدَ دارًا طينيةً وعاشَ وحيدً ا يزرعُ النخيل، حتى تكاثرَ وأصبحَ يملأ المكان، كما شقّ نهرًا صغيرا للري أخذ اسمه أيضًا، "**نهر فرج**". (الرواية)

ويلزم أن نلاحظ هنا أن التقاطب الرومنسي، المحسوس بواقعية صادمة، بين القرية والمدينة، تعززه **معانِم** سيمائيتهما القائمة على التناقض والتضاد الصارخين:

(مدينة) **المدينة العمياء** (قرية) **أبو فرج** مركز هامش غمّة فَرَج ضيق، سِعة كرب سعادة جحيم جنة

وهذا القِران غير السعيد بين فضاءين متقاطبين: أحدهما مظلم قاتم أعمى (مدينة)، والثاني منفرجٌ مضيء مبصِر ومتبصِّر (قرية)، يحبُل بالرؤية التنويرية للبطلة (سَحَر)، التي هي الأخرى اسم على مسمى، وليس مجرد علامة اعتباطية، لأن ليكسيمة "سحر" تستضمر معانِم الضوء والنور وانبلاج فلق الصبح؛ على حد قول الشاعر العراقي:

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيل سَاعَةَ السَّحَر

فالسَّحَر في المعاجم اللغوية والفقهية هو آخر الليل قُبَيل الفجر، وهو السدُس الأخير من الليل، وهو أيضا قُبَيْلَ الصبْحِ، ووقت ما قبل طلوع الفجر الصادق. بهذه المعاني الديوجينية، هاجرت البطلة "سَحَر" من المدينة الموبوءة **الملوثة** مصدر العاهات. وقد لا نفاجأ إذا علمنا من لسان المتخصصين في علوم الفضاء والفلك أن **التلوث** الضوئي

للمدن كا ف لأن يطمس ضــوء الفجريْن الكاذب والصــادق لفترة طويلة ــــ لتطلع على القرية كالفجر الصادق هي التي أخبرتنا بصدق طويتها في التعامل مع ذوي الاحتياجات الخاصة دون تفكير في الربح المادي الذي يجعل منه الكثير مطية لاستدرار بقرة حلوب ضِــدًّا على مآســي بني آدم، تماما كالسَّــراب الخُلَّبِ، والفجر الكاذب، الشــبيه - مجازا وحقيقة - بـــ**ذنبِ الثعلب**. بسريرة بيضاء، جاءت (سحَر) إلى القرية كالفجر الصادق بضــوئه الأبيض المشِــعِّ يُمنة ويُســرة، وتبديد الظلام الدامس، لتبدأ لحظة انقشــاع الحُلكة المعشِّــشــة في قلوب الناس تجاه الناس. وإذا جاز لنا أن نســتعير - ونحن نحلِّل اســتعارة اســم (سَــحَر) في الرواية - كلام أهل علوم الفضــاء والفلك، يمكننا القول إن البطلة المنخرطة قلبا وقالبا في خدمة الإنســان من ذوي الاحتياجات الخاصــة، **سحر** القريَةِ، فجرٌ صــادق كالضـــوء الأبيض الذي يلمع ضـــوؤه بالظهور، بحيث يبدأ منظر أفق الأرض بالظهور فيبدأ الراصـد بالتمييز بين الأرض والسـماء ويبدأ الظلام الدامس لحظتها بالانقشـــاع شـــيئاً فشـــيئاً حتى تبدو معالم الأرض واضــحة فوق جميع الأفق الشـــرقي، وحينها يبـدأ اللون الأبيض ثم الأحمر بـالظهور فوق كل الأفق حـاجبـا لـون الشـفق البروجي (**الفجر الكاذب**) ومنهيا له بالضــوء ، أي بـــ**ســحر** القرية وتفانيها في خدمة ذوي الاحتياجات الخاصـــة بنكران ذات تفنى حُلكة ســـلوك عقّى عنه الزمن، لتبدأ لحظة إحساسنا بمعالم الأرض التي تجمعنا كلنا نحن بني البشـر دون تمييز، وقد أضـحت واضـحة، وأُفقُها -أفقُنا جميعا - مرســـوم بجلاء لا كدر فيه، ولا لوثة، حينها

تنعم البشرية جمعاء بظهور اللون الأبيض والأحمر[٥]، مُنْهِيّةً لونَ شفقِ **الفجر الكاذب**، فجر المنتشين والمنتعشين بأحلام وآمال شريحة اجتماعية، لا تقبل رؤيتها الحقيقية والواقعية، ورصد احتياجاتها الخاصة، أي تلو ث أو ضبابية في الرؤية، تماما كما فعلت (سَحر) بخروجها من المدينة إلى القرية، وتماما كما يفعل الراصدون، الذين يرون أنه:

يجب توفر شرطين أساسيين كي يكون رصد الفجر الصادق والعثور عليه صحيحا ودقيقا، وهما: أولا، صفاء السماء وعتمتها نحو الأفق الذي نتجه للرصد إليه كالغرب عشاء والشرق فجرا، ولذا فإنه من الضروري عند الرصد الابتعاد عن المدينة بما فيها من تلوث ضوئي، إذ إن ضوءها كاف أن يطمس ضوء الفجرين الكاذب والصادق...فالمدن ليست مواقع معيارية لهذا النوع من الرصد، إضافة إلى ضرورة أن يكون القمر غائبا وليس في السماء غيوم أو غبار. (الضليع، ٢٠١٦)..

والخطوة الحقيقية نحو الفجر الصادق، لا تأتي من الأصل المتنكِّر لفرعه، كما توحي بذلك الدلالة السيمائية لاسم أحد أبطال الرواية: (أحمد الأصلي)، الذي يجترح لنفسه أصلا في الفن والإبداع، ونسَبًا لشريحة تغالب الانكسار بالفن، فصار معلما في دار للرعاية احتضنت طفولته بعد تخلي الأهل. بهذه الروح التكافلية المتجذِّرة، والإيمان التشاركي الفعّال، تكون الروائية قد وضعت **خارطة طريق** لأبطال الرواية

---

[٥] تؤكد رمزية الألوان استشراف المستقبل، ولذلك ستتولى إحدى شخصيات الرواية تعليم الرسم لنزلاء دار الرعاية.

من المعاقين والمنبوذين والمتخلى عنهم وأهل القرية والمجتمع المدني والسلطة، وقد تجسدت هذه الروح التكافلية والتشاركية في النص الروائي من خلال تبرع أهل القرية البسطاء بأيام عمل في حديقة "دار الرعاية"، والقيام بأعمال النجارة، وتبرع الميسورين منهم بدعم مادي، وتحقيق الأمن الذي يرمز له المختار وضابط الشرطة، أما مساهمة المرأة فتجسدت في التبرع بريع مشغولاتها اليدوية، دون أن ننسى العمل التطوعي لمجموعة معلمات الدار ومدرسات الموسيقى والرسم، وكذا زيارة الفنانين لدار الرعاية هذه، وإنشاء "سوق خيري" و"مهرجان فني" يكون ريعه للدار.

كما لم تكتفِ الروائية بوضع خارطة للتعاون والتآلف بين أفراد الدار والقرية الذين يتمتعون بالصحة والسلامة، بل وضعت خريطةً للمعاقين وكيف يوفرون لحياتهم الجديدة سبل العيش الكريم، بعد التفكير بزواج المعاقين المنغوليين "سالم وحمامة"، فوضعت نظريتها بضرورة إيجاد فرص عمل لهما داخل الدار، عمل "حمامة" في المطبخ، وعمل "سالم" في الحديقة لمساعدة الفلاح. (الزبيدي، ٢٠١٤).

استنتاجات

هكذا رصدت الروائية العراقية وفاء عبد الرزاق بريشة فنانة مقتدرة عوالم الأغنياء والفقراء ومنهم الثالثِيّو ن، تُغالِبُ رهافة حسّ الشاعرة بدواخلها، لتدقَّ

ناقوس الخطر بسرد مستحيل لا يهادن، يشرحِ ما تعانيه شريحة ذوي الاحتياجات الخاصة في المجتمع الدولي، وما يطالها من إهمال وتحقير ونبْذ ولعْن[٦] ونظرة تنقيصية دونية، بل وسوء تعامل، حتى من قبل العديد من الدول التي تعتبر نفسها "متحضِّرة"، وهي متحدِّرة في مهاوي اللاإنسانية وشطط الاستعلاء غير المبرَّر، فأهملتْ قوانينُها وأعرافُها ذوي الاحتياجات الخاصة (المنغوليين هنا في هذا النص الروائي)، بشتى صورهم وأشكالهم وعاهاتهم. فلو صمَتَ عن هؤلاء - بظلم واعتساف - حتى الطب، وبعض رجال الدين من مختلف الديانات والمذاهب.

اتخذت الروائية من ثيمة الإعاقة وسيلة لفضح شلل علاقاتنا الاجتماعية وتشوهاتها الشنيعة، منذِرة بسوء عاقبة سلوكاتنا البلهاء حيال شريحة تُنعت بأنها **ذات احتياجات خاصة، وهي في الواقع ذات كفاءات مخصوصة، وعزائم خارقة، وهِمم عالية، وقدرات خاصّة**. بهذا القالب الفني المؤمن برسالته التنويرية الباحثة عن طُمأنينة السِّلم الاجتماعي، والتكافل والتسامح، وترسيخ ثقافة حقوق الإنسان، أعادت تدوير المثل الشائع روائيا وتخييليا، لتعانق فلسفته العميقة: "لَيس هُناَك

[٦] بكل أسف ما يزال هذا اللعن معشّشا في الذاكرة الشعبية، بأمثالها وسِّبابها، وخطابها الاستجدائي الذي يروِّج له بعض المعاقين أنفسهم. ويكفي أن نضرب هنا مثال قولهم في المغرب: "لا يعوَجُ ولا يعرَجُ إلا البلاء المسلط". ويقال في مصر:" هبلة ومسكوها طبلة". والأمثلة على ذلك كثير، انظر: تجليات الإعاقة في التراث الشعبي المصري، مؤلف جماعي، هيئة الكتاب المصرية - القاهرة ٢٠١٥م، ٤٨٨ صفحة.

شَخص مُعاق؛ بَل هُناك مُجتمع يُعيق"؛ إذ لا يوجد - حسب المثل الإنجليزي - إعاقة في المجتمع أكبر من العجز عن رؤية شخص على أنه أكثر مما نتصور ر[7].

(رواية الزمن المستحيل) وضعت أمام القارئ مواضيع وأمورًا في غاية الأهمية، ووضعت علامات استفهام كبيرة أمام المجتمع الدولي، أمام الدول والحكومات والمؤسسات ومنظمات المجتمع المدني، وهيئات حقوق الإنسان، قضايا تتعلق بعلم الاجتماع، وضرورة الاهتمام بأسس التربية الأسرية، واحترام الآخر مهما كان نوع مرضه وعاهته وأن ينظر إليه إنسانا قبل كل شيء، وأن تضع الدساتير والقوانين مواد خاصة بهذه الفئة. (الزبيدي، ٢٠١٤)..

فالإعاقة حسب هذا الباحث العراقي، لا تشكل خطرا كبيرا على المجتمعات بقدر مرضى الفكر والثقافة المعادية للبشر، وجرائم العصر التي لا تحصى، وتلك لعمري هي الإعاقة الحقيقية، التي اختصرتها الرواية في رسالة تجمع بين الإيجاز والإصابة: إعاقة القلب والضمير أشدّ وأخطر من الإعاقةِ العقلية والبدنية..(الرواية : ١٧٢) .

وكما آمنت(سَحر) بعدالة القضية، وجدوى التعاطي مع شأن اجتماعي لا يحتمل التأجيل والتسويف، فتحت الروائية العراقية وفا ء عبد الرزاق كُوَّ ةً على الأمل في مستقبل ناجِز تكافُلي وتشاركي جسّدته عيانً القرية (أبو فرج)، بحمولتها الرمزية،

[7] There is no greater disability in society than the inability to see a person as more

ودلالتها على حصول الفَرجَ والانفراج بعد الشدة والليل البهيم (أبوال سرجُ)، كما آمن به صاحب قصيدة" المنفرجة"، وهو رجل اجتمعت فيه أمة، إنه ابن النحوي الملقب بالأندلسي، وهو من أهل تلمسان، بالجزائر وأصله من توزر بتونس، وسكن سجلماسة (بالمغرب) :

إشتَدَّي أزمَةُ تَنفَرِجي ... قَد آذَنَ لَيلُكِ بِالبَلَجِ
وَظَلامُ اللَّيلِ لَهُ سُرُجٌ ... حَتّي يَغشَاهُ أبُو السُرُجِ
وَسَحَابُ الخَيرِ لَهَا مَطَرٌ ... فَإذَا جَاءَ الإبّانُ تَجي
وَفَوائِدُ مَولانا جُمَلٌ ... لِسُرُوحِ الأَنفُسِ والمُهَجِ

المراجع:

- عبد الرزاق: وفاء، الزمن المستحيل، ط١، مؤسسة المثقف العربي- سيدني: أستراليا، نشر وتوزيع شرك ة العارف، بيروت: لبنان، ٢٠١٤م، ص ٢٢١.
- تجليات الإعاقة في التراث الشعبي المصري، مؤلف جماعي، هيئة الكتاب المصرية - القاهرة ٢٠١٥م، صفحة ٤٨٨.
- الزبيدي، وليد جاسم: قراءة في رواية) الزمن المستحيل (للروائية العراقية المغتربة وفاء عبد الرزاق، ديسمبر ٢٠، ٢٠١٩م.

- الزبيدي، وليد جاسم: المدينة الفاضلة في رواية الزمن المستحيل، صحيفة المثقف، ع ٢٨٠٩، ٢٠١٤/٠٥/١٥
https://www.almothaqaf.com/readings-1/87736
- الزمنُ المستحيل ... بقلم: د. عبد النبي ذاكر، مجلة بصرياثا الثقافية الأدبية، ٢٠١٣/١٠/٠٣ - https://basrayatha.com/?p=٣٩٢٤
- سرحان، حسن: السرد المستحيل.. دراسات في السرد العربي، دار خطوط للنشر والتوزيع والترجمة، الأردن، ٢٠١٢، ص ١٨٦.
- الضليع، هاني) عضو الاتحاد العربي لعلوم الفضاء والفلك (: الفجر الصادق.. حقيقته وطريقة رصده.

.... ***** ....

وفاء عبد الرزاق ، بين شينِ وحاموت ...

هاتف بشبوش *

الكبيرة وفاء.. هذا ما وجدته في روائعك.. ولأن دولة شين وحاموت إحداهما تكمل الأخرى بالمعنى الجوهري.. فعملت خلطة بينهما مع الإشارة البسيطة للمتحولين.. فظهرت القراءة بهذا الشكل الذي أتمنى أن يعجبك.. إقرإيها على مهلك. وبإمكانك أن تلغي أي فقرة بعيدة عن ذوقك.. أما (آن) سأقرؤها لاحقا للتمتع بما فيها من جميل.أعتذر عن التقصير ....

(الحب هوالديانة الحقيقية للتعقيد المفرط ... أدغار موران) .

عند ملتقى النهرين (ميزوبوتاميا)، في البصرة الندية، بصرة الفراهيدي، ثورة الزنج، المربد، السياب وسعدي يوسف. هناك حطت سفائن الشعر والرواية لكي يُربط حبلهما المينائي، فينجب لنا الوفاء الأنثوي الناصع الذي لقب بعدها بالشاعرة وفاء عبد الرزاق فيظل اسمها هادراً مع خرير مياه البحر والزبير وأم قصر. وفاء طاقة إبداعية هائلة تغنى بشعرها كبار المطربين ومنهم (جعفر حسن). نالت العديد من الجوائز العربية والدولية، عضوة وسفيرة في العديد من المنظمات العالمية، أصدرت حتى الان ٥٤ كتابا في الشعر بشقيه الفصيح والشعبي، والكتب المترجمة والقصة القصيرة والرواية، ومن ضمنها موضوعة بحثنا الروايتين (دولة شين، وحاموت).

وفاء عبد الرزاق حين تكتب شعراً أو رواية، نرى القابلية المذهلة في أن تجعل منهما كتاباً يزعل ويحب ويسافر ويستريح على الرفوف والكنبات

* شاعر وناقد عراقي / الدنمارك.

مثلنا نحن البشر، حين كنا صغارا فكنا أبرياء ولما كبرنا تلوثنا بغبار الحياة كما الكتب الموضوعة في أدراجها. وفاء تكتب الصدق في عالم يكذب، عالم مخيف للغاية، وأوطانٌ باتت تحكمها الخرافة التي تعتمد في حكايتها على الجن والشيطان وكلاهما عمود الخيمة السردية والميتاسرد لرواية دولة شين. حين تكتب تعلن شموخها العالي وتتحدى بمفاهيم وحجج قوية، وحين تسري أصابعها النهرية نسمع فمها المؤازر يقول بكل جرأة (ليست خيانات النساء تعلمنا المزيد من التحدي، بل خياناتنا ... كلود لارشير).

تدخلنا وفاء إلى لعبة الجوع (The hunger Games)، إلى مباراة القتل المستمرة بأبعادها الثلاثية والتي أدت فيما مضى إلى استفاقة كل ما هو حداثي في عصر النهضة الأوربية وكيف بنى الغرب مجتمعاتهم استنادا لما كتبه الفلاسفة والأدباء والملاحدة في خضم معاركهم الخطابية مع الكنيسة والكنيست ابتداء من (سبينوزا، فولتير، جان جاك روسو، هيوم، كانط، حتى ننتهي بعصرنا الحديث وبرتراند راسل، البير كامو، وسارتر) واليوم ينهض على نهجهم المفكر العراقي أحمد القبنجي والمفكر المصري السيد القمني. وفاء تضع المشرط على البدن العربي الذي ظل على الشاكلة الثأرية للمهلهل (الزير سالم) الذي أراد أخيه الملك المقتول (كليب) من قبل جسّاس، حياً مهما بلغ الثمن (وعظمي سارِ في الأرماس كُحلاً / وجسّاس ابن مرّة في الحياةِ). شعوبنا اليوم تريد المستحيل بالرجوع إلى الماضي وكمن يريد أن يرى عينيه بعينيه أو يرى عقله بعقله دون الركون إلى العلم والتجريب، حتى جعلهم شعوبا تكاد تنقرض، العرب اليوم بحيرة مليئة بالسمك، تجف ويأكل بعضها بعضا، العِرق يقتل العِرق والطائفة تقتل الطائفة، مثل أفعى تلتهم أبناءها، وليس هناك ثمة افق في النجاة، إلا إذا حصلت القطيعة التي تريدها الروائية وفاء، تلك القطيعة الكاملة مع الماضي وتأسيس مجتمع على

أساس قانوني مدني يؤمن بالمرأة وحقوقها، هذا يعني أننا كعرب في مأزق والإسلام كرسالة انتهى مع النبي محمد ولم يبق غير صراع أيديولوجيات، و ذوبان الشرع الإلهي في السلطة السياسية كما فرعون الذي نصّب نفسه إلهاً وحاكماً

عند التمعن فيما تكتبه وفاء عن كثب نشهد أن الإله (يقدم استقالته والإمام يسقط.. نوال السعداوي) في زمن نجد أنفسنا مرغمين منساقين بالعودة إلى ذلك الزمن السبعيني الخليل، العجيب، الغريب والمألوف معا والخالي من أي شطحات إنسانية تخلّلها هذا الزمن المريع، حيث الضمير العربي وفق السرد الهرائي الخلاّب للروائية وفاء يُقتل من الطفولة بسبب التربية الدينية الخاطئة، فينشأ الفرد مقلداَ محضا وأعمى لا يعرف من الأخلاق شيئا لأن الدين لا يعلّم الأخلاق، بل يعلّم الوصايا النظرية العشرة بالترديد والترتيل، بدليل ذلك خيانة يهوذا الإسخريوطي للمسيح بثلاثين من الفضة بينما هو تلميذه وأمين صندوقه فأين الأخلاق هنا. اليوم تتصور النساء العراقيات اللواتي جلّهن متخلفات من أنّ الجنة يمكن أن تدخلها بعشرة آلاف دينار وهو ثمن الحجاب، بينما الدخول إلى الفردوس إن وجد بالسلوك والتصرف العملي لا بالضن والظنون. كل شعوبنا ورثت الإيمان بالوراثة وهذا يعتبر باطلا وفق كل القوانين العلمية الحديثة. تخلّفّ العرب لأن الخيال ممنوع ولذلك بقينا مستهلكين للتلفزيون وأبسط أجهزة التكنلوجيا. نحن العرب في سنٍ خامسةٍ توقفنا عن التساؤل. الطفل ينشأ على التساؤل البريء، فيقول ها هي النجوم جميلة، يقولون له لا تنظر فهي مبعث للثآليل، ثم يردف مَن خلقها: فيقولون له ربنا، ثم حين يسأل من خلق الرب؟؟يقولون له اسكت اسكت وهذه هي الطامة القاتلة لروح الإبداع فيموت الجواب والسؤال والخيال في تلك اللحظة الطفولية حتى سن الشيخوخة لأن

الدين ليس مجرد وهم (illusion) لكنه خطرٌ لأنه يمنع من استخدام الناس عقولهم فيضمحل العقل والذكاء، ولذلك نرى في الغرب وفي إحدى المدارس طلبت المعلمة من الأطفال أن يوجهوا أسئلتهم إلى الله وبكل حرية فقال أحدهم:

عزيزي الله: بدلاً من أن تجعل الناس يموتون، ثم تضطر لصناعة بشر جديدين، لماذا لا تحتفظ وحسب هؤلاء الذين صنعتَهم بالفعل؟

ثم قال آخر:

عزيزي الله،: هل أنت فعلاً غير مرئي، أم أنّ هذه حيلة أو لعبة.

شتان فرق بيننا وبينهم فيظل الإنسان العربي في حلقة مفرغة من الحياة الروتينية التي تخلق حالة من الرفض وعدم الإعجاب دون أن يفعل شيئاً يرفع من الذات الحرة. ولذلك نرى وفاء صرّحت بهذا الخصوص في بداية بوحها في كتابها القصصي (المتحوّلون) والذي له رباط وثيق بهاتين الروايتين فتقول:

لا أدري:

ليس ثمة ما يدهش:

ليس ثمة ما يخرج من أناي:

هنا تقترب وفاء مما قاله العظيم محمود درويش في قصيدته:

لا شيءَ يُعْجبُني:

يقول مسافرٌ في الباصِ، لا شيء يعجبني

لا الراديو، ولا صُحُفُ الصباح، ولا القلاعُ على التلال

أُريدُ أن أبكي...

في رواية دولة شين التي تضم مكنونين، سلطة الشياطين والطوائف ولا يمكن أن نطلق عليها دولة بالمعنى الحقيقي. هذه السلطة حلّت بعد جمهورية الخوف للبعث المجرم التي كتب عنها الروائي العراقي (كنعان مكية)، لكن الدولة التي نحن بصددها لوفاء هي الدولة الكونية ضمن سياق العولمة التي تفرض بالقوة وسفك الدماء رغم أن أغلب أحداثها في عراق الحاضر.

الرواية هي سرد نثري عن الأساطير الدينية وأسطورة أبطالها وكيف يتم خداع الناس بالماورائيات وأن هذه الحياة التي نعيشها سوى عبارة عن وهم زائل. إنها الرواية التي تقترب كثيرا في سخريتها الهائلة للمقدّس المسيّس، على غرار السخرية العظيمة التي قرأناها في جحيم دانتي ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري أو ملائكة وشياطين (Angels & Demon) للكاتب الأمريكي (دان براون) والتي مثلت في فيلم جميل من بطولة (توم هانكس) و (ايليت زويرر). شخصيات رواية دولة شين كثيرة لغزارة الشياطين وأسمائهم وأهمها (شين) الشيطان الداينمو لفتك الأرواح ثم سيد الكون المطلق (كريم). يجول الشيطان في ثلاثة عشر باب ويدخلها ليرى الهول الغرائبي في الجرائم وانسحاق البشر تحت رايات يصنعونها بأنفسهم مع التزويق بالهالة الإلهية كحجة لدفع الجريمة إلى العود الأبدي وإن كل ما يحصل هو بفعل الجبرية والقدرية فعلينا الاستسلام لكل ما يحصل من قهر وتقتيل وموت من طائل الحروب والكوارث الطبيعية. دواعش ورايات سوداء وسيوف لامعة تحصد البريء والمجرم فلا فرق هنا طالما هم تحت طائلة البند الإلهي فهو الحاكم الأخير الذي لا يعلى عليه وهو بنفس الوقت الذي طرد الشيطان وجعله منفياً أبدياً، لكي يضع اللائمة عليه في الإغراءات بشتى

أنواعها فينشأ الصراع بين إله الشر وإله الخير بينما البشر لا يعرفون حتى الآن ماهي الحقيقة الأساسية لكل المأساة في الدمار والموت التراجيدي الذي كنا نعرفه أيام زمان مضى لشخص واحد بينما اليوم نرى الموت إحصائياً وأكداسَ جثث. شياطين اجتمعوا بأعداد قليلة وعليهم أن يزيدوا عدد الشياطين لبناء دولتهم الموعودة بشتى الوسائل طالما الغاية تبرر الوسيلة. دولة توعد الناس بالحوريات في الأرض وفي جنان الرب المتخيّلة فيبقى العربي بتفكيره الذي لا يتخطى أسفله المنتعظ على الدوام بينما نيوتن عالم الفيزياء المدويّ لم يتزوج، بل لم ير فخذ امرأة، بل لم ينل قبلة واحدة من إحداهن، إنها ضريبة الإبداع.

في الرواية نرى خيانات بين النساء والرجال وكلٌ له شيطانه، ولم لا ففي الأنثروبولوجيا نرى أنّ الشيطان هو سبب تدنيس جسدي الرجل والمرأة فها هو الطبري يقول (اذا أقبلت المرأة جلس الشيطان على رأسها فزينها لمن ينظر، وإذا أدبرت جلس الشيطان على عجيزتها فزينها لمن ينظر). ولذلك تستشهد وفاء بكامل معرفتها بذلك وتسرد: يجتمع توفيق وتغريد على الخيانة، توفيق يثأر من زوجته الخائنة وتغريد تثأر من زوجها الخائن فيجتمع شيطانيهما ويتم اللقاء الجسدي تحت غواية الشيطان، لكنّ الشيطان بريء من كل ذلك إنما هي نفوسنا التي تبرر حين تقترف الجرم، بينما حين ننظر إلى دوستويفسكي العظيم الذي رفض كل أشكال السلطة الدينية فراح يرسم لنا أجمل الحب فيقول لزوجته وهو على فراش المرض (أنا لم أخنكِ حتى في الذاكرة والحلم).

تنتقل بنا الرواية إلى (مرض البيدوفيليا) وإغتصاب طفلين ثم دفنهما أحياءً لإخفاء الجريمة، الطفولة التي قال عنها مايكوفسكي (لا أعترف بعالم يستطيع الإساءة لطفل). وهنا يقف (إبليس أو شين) لهول الجريمة ويعترف

من أنه ليس ذلك الشيطان أيام زمان مضى، كان قويا ماردا لكنه اليوم ضعيف ومتفرج فقط إذا ما قورن مع شياطين هذا الزمان وما يفعلونه في دولتهم المشرعنة من قبل السيد مطلق (كريم). الشيطان (هو ذلك الذي أراد إثبات عصيانه بطريقته الخاصة، والثأر لمكانته المهانة. لم يسجن نفسه في زمن معين وساعة محددة. هو كل الأزمنة حتى الساعة الموعودة، هو اللانهائي والمكتفي بذاته)

تجتمع الشياطين لكي تزيد عددها إلى إثني عشر شيطانا وهذا الرقم استوقفني، فكل الأديان لها إثني عشر مبشراً ابتداء من اليهود والمسيح وتلامذته حتى الزرادشتية والهندوسية. ثم يتم توزيع المناصب بين الشياطين لكي يتم الإحكام والقبضة على شعوب ساذجة لا تفعل شيئا سوى الانصياع. تتحرك هذه السلطة الشيطانية إلى عالم الشواذ فهناك يجدون ضالتهم، بين اللوّاطين والسحاقيات وممن يمارسوا زنا المحارم. وهنا تتطرق الرواية بشكل يثير القيء بهذا الخصوص، أخ مع اخته، أب مع ابنه، أم مع ابنها، عالم لا يمكن تصديقه، متطرفون أهانوا الجسد، رجال إكليروس أكثر ما يغيظهم خيبتهم وكبوتهم في السرير بالرغم أنّ هذا الأخير هو ملعبهم وساحتهم، شواهدهم في المضي في حياة جنسانية المفترض لها أن تكون أجمل رغباتنا، لكنهم حولوها إلى النكوص والتردي وإذلال المرأة تحت مسميات القداسة وحجابها الذي جعل من المرأة أن تفك ضفائرها مرغمة في أبشع أماكنها لغرض الجنس فحسب وتدنيس الجسد بكل خرائطه التي خصته به الطبيعة بالجمالات والطرافة. الجسد لوحة حية علينا التمعن بها والتمتع قبل لمسها إلا بعد موافقة صاحب الشأن. الجسد يثور ويعلن صرخته الكبرى كما أعلنها في شعوب الغرب وأخذ مساحته في الحق في التعري والتقبيل في الحدائق والبيوت وأمام السابلة الحاسدين أو الذين يغضون الطرف لثقافة تجلّت في

الضمير والوجدان لاحترام هذا الصرح الجسدي المهيب للنساء والرجال. الجسد هو السندس الذي يعني أنعم أنواع الحرير، الجسد حين يثور يفعل المستحيل مثلما فعلتها راهبة الكنيسة في فيلم المتشرد (the homesman) من تمثيل (تومي لي جونز) والجميلة (هيلاري سوانك) ذات الكبرياء العالي التي لم تعرف معنى التقبيل والعناق طيلة حياتها.. في يوم حالك منتصف الصحراء تتوسل بخادمها القذر عقلا وجسما وتدس جسدها الزّمردي ذاك الذي لم يلمسه إنسيٌ أو جنيّ في اليقظة أو في الحلم. وقالت له مُتوسّلة رخيصة: أرجوك.. فضّ بكارتي.. أرجوك لا تجرح كبريائي أكثر ولا تُذلّني.. أرجوك ضاجعني.. وليكن ما يكن.. أريدُ معرفة معنى الرّغبة التي يتكلّمون عنها. أريد أن أعرف ما هذا الذي يسري في بدني و يجعلني أحبُّ قذارتك هذه و نتانتك التي لا تُطاق، جسدي كتلةٌ من نار، فأرجوك إطفئني ...ويحصل لها ما تريد ثم تنتحر عند منبلج الفجر انتقاما لكبريائها الذي أُهين.

ثم تتحدث الرواية عن عبودية المال والسرقات التي لم يشهدها التأريخ. مالٌ مصحوب بعنف وقتل على طريقة فاقت آل كاوبوني رجل العصابات الأمريكي الذي يقول (يمكنك الذهاب إلى مدى بعيد بابتسامة، ويمكنك الذهاب إلى مدى أبعد بكثير بابتسامة ومسدس) . هذا المال الوفير ينفقه على أربعة نساء لكي يكمل شرع الله، ولم يبقيهنّ أربعة بل يطلق إحداهن ويبقي على ثلاثة فيحق له الزواج مرة أخرى وهكذا دواليك من أفعال مخزية باسم تعاليم الرب.

أب يمارس الجنس مع ابنه الجميل الصغير ثم يسلمه لتاجر مخدرات ليشبع جوعه وحاجته للمخدرات مما يضطر الابن لقتل أباه حرقا مع هذا التاجر بعد أن ذاق ذرعا منهما

تشهد دولة شين ممارسة الجنس بما يسمى مرض (النيكروفيليا) أي ممارسة الجنس مع الميت بتلذذ، حيث يقوم شخص مقرب لشين باغتصاب طفلة ثم قتلها ومارس الجنس معها وهي ميتة. وهناك فتاوى اليوم تجيز بنكحة الوداع للزوجة الميتة تواً. وهذه الجرائم الجنسية مثلت في فيلم رهيب من تمثيل (جاكوين فوينكس) حيث يقوم راهب الكنيسة بممارسة الجنس اللذيذ مع المتوفيات قبل دفنهنّ على طريقة الممثلة الجميلة (كيم باسنجر في أحد أفلامها (التاسعة والنصف) حيث يذوب الحب مع كل أطايب حلوى الكراميل والمربى المُلعَق بلسان حبيبها من فوق أديم أسفلها الإسفنجي.

هؤلاء الشاذون أهانوا الجسد بما لا يريده الآيروتيك الذي يعني الأنسنة الذكية والحساسة للحب الجسدي، بل هؤلاء حتى البورنوغرافيا التي تلحق بالجسد الرفض والمهانة، أشرف من أفعالهم. العالم بات قذرا لا يطاق في هذه الدولة المراد لها أن تحكم باسم الإله حتى انشطرت إلى العديد من الآلهة. دولة الشياطين تأمر بالابتعاد عن الفاحشة والزنا بينما هم مرتكبيها، بل إنّ البشرية كلها جاءت من أصل زنا كما قالها أبو العلاء المعري ذات يوم:

إذا ما ذكرنا آدمــــاً وفعالــه/ وتزويجه لابنيه بنتيه في الخنا

علمنا بأنّ الخلق من نسل فاجرٍ / وأن جميع الخلق من عصر الزنا

تنتقل بنا الرواية إلى زين العابدين ذلك المرتشي الذي أدخل السجن وظل يدافع عن نفسه من انه أراد مالَ الرشوة هذه لزيارة مكة والنبي، فيضطر القاضي أن يقول له أنت لست زين العابدين أنت أسوأ العابدين.

إننا في زمن مصاصي الدماء، رؤوس مقطوعة، وجثث مرمية لشباب بعمر الزهور، وشابات مقطوعات الأثداء، ومغتصبات بطريقة وحشية، استخرجت أرحامهن بعد ممارسة الجنس معهن، وهذا ما حصل فعلا مع

عروس التاجي/ بغداد في العام ٢٠٠٦ وكيف قطعت أثدائها أثناء زفافها. وهذه لم تأتِ اعتباطا بل كان النبي ذات يوم أمر أحد الصحابة بردع إمراه كانت تكيل له السباب بسببٍ أو بعدمه، فذهب إليها الصحابي وهي ترضع طفلها فقطع ثدييها ثم قطع عنقها ثم انقض على طفلها الغض وهو لما يزل بريالته الدافئة.

الإرهاب هو الدرجة القصوى من العنف، مؤسسي الخلافة جميعهم ماتوا قتلا، عمر وعثمان وعلي ويقال أبو بكر مات مسموما، فلماذا لا نسأل عن ماهية عمق الصراع العربي من هذا المنطلق الذي مازال مستمرا حتى اليوم، العرب في قتال مستمر ولم يستطيعوا أن يؤسسوا مجتمعا مدنيا على طول عصورهم (كل شيء ميت لدى العرب عدا الله ... أدونيس).

شياطين عديدة انتموا إلى المنظمة الكبرى للشياطين ((: أنور، أمير، إسراء، بشرى، باسم، برهان، ثرية، ثورة، ثابت، حازم، حاذق، حذام، حمزة، خولة، خليل، جاسم، جميلة، داوود، درية، دنيا، ذرى، ذياب، ذو النون، ذاكر، رسول، زهير، زين العابدين، زهدي، وسعيد وسمير).

هؤلاء كلهم مبشرون بالدين الذي رُسم على مقاساتهم ومصالحهم، فكل الأديان نشأت على هذا المنوال النفعي لفئة معينة والآخرون لا يحصدون غير التقتيل وسفك الدماء. (يقال إن الدين بدأ مع النياتردال عندما حفر قبره ووجهه إلى الشرق وبدأ يقول إن هناك حياة أخرى تنتظره ... مرسيا آليات مؤلف كتاب العود الأبدي)، ثم جاء النظام الأمومي أو الأنثوي ثم الذكوري أو الديانة البطريركية وهذه كلها رسمت لذاتها الميثولوجيا والهالات الأسطورية لتخويف الإنسان من العالم الآخر بعد الموت. متدينون مرهونون بالماضي ولا يعترفون بالحاضر وأي شيء خارج هذا النطاق سيحولهم إلى

فاشلين فيتصرفون بالعنف والإقصاء باعتبار أن التأريخ مدنّس ولا شيئاً طاهراً غير ما يأتي من السماء ووعدها. هؤلاء عملوا حاجزا هائلاً بين الناس والمستقبل لكيلا يرونه ولا يحلمون به.

خلال فترة بحث "شين" في الباب الثالثة عشر، كان" أنور" يبعث الرسل إلى الديار القريبة من صحرائهم، ويبعث معهم المبشرين بمذهبهم الجديد ويطلب منهم تأييد إنشاء (دولة شين) حتى يتكاثر أعوانهم ومؤيدوهم مع العون والمدد في الإعلان عن دولتهم الشيطانية لمحاربة كل من يخرج عن طاعة كريم، مثلما كان يحصل في الأزمنة السحيقة وكيف يتم تحويل الأمكنة المتهالكة والخرائب بالتطويب والقربان البشري الذي تحول فيما بعد إلى قربان حيواني ثم بالإضاءة والهالة الشعاعية لكي يتميز عن المكان المظلم المدنس ثم المركزية ومركز العالم كما في الفاتيكان ومكة ونيبور لدى السومريين، وأثينا الكاهنة الكبيرة في اليونان التي كانت تأتي في أحلام أوديسيوس في طريقه إلى إيثاكا. واليوم ما أكثر الأماكن المقدسة بحيث أصبح حتى التراكتور الزراعي وعامود الكهرباء في السماوة مكانا للتطويب ودفع النذور وتجهيل الإنسان الضعيف الذي هو حطب كل مؤامراتهم التي أغرقت الأرض قتلاً وتشريداً وإرهاباً كما فعلها أصحاب الرايات السود.

في نهاية المطاف الروائي بينما إبليس يرى كريم ثملاً رافعا نخب الانتصار الدامي حتى آخر قطرة من قدحه، لم يتنازل إبليس عن موقفه لأخطاء ارتكبها كريم أو غيره بحقه فكلها تظل شبهات مبهمة وما من أحدٍ أعطانا دليلاً قاطعاً.

تذهب بنا الروائية وفاء بعد كل هذا الدمار في دولة شين لترينا طبيعة الحياة والموت وتأثيرهما على سايكولوجيا الإنسان في روايتها (حاموت) التي

هي مكمّلة لأحداث ما كان يحصل في دولة شين. حاموت هذا الاسم قريب من الأسماء الأسطورية الشهيرة طالوت وجالوت لكنها تعني هنا بالحياة والموت، المصريون لا زالوا حتى اليوم يطلقون فيما يشبه هذا المصطلح التركيبي (حَموت من الجوع) أي أنا بين الحياة والموت من شدة لهفتي وجوعي للطعام. لكل رواية لها أبطالها عادة فهنا نجد أبطال حاموت كلٌ من محمد، عزيز ملك الموت، وجليل هو مثبت أركان السماوات. محمد هذا الاسم ربما له منحىً آخراً ومعنىً خفياً في قلب الراوي وهو الأنسي الوحيد بين هؤلاء الثلاث، أما عزيز وجليل فهم أشكال خارقة ولا يمكن اختراقها، تتصف بين الجنيّة الملكوتية والإلهية وبين ما نراه في أفلام الخيال العلمي كما سلسلة أفلام (ماتريكس) وكيف يتم حضور المخلّص (المهدي في الميثولوجيا العربية) على شاشة الحاسوب بمجرد ضغطة زر من قبل الخارق المطلق الذي يشبه جليل هنا في رواية وفاء، فيتم إحضاره إذا شهد العالم دمارا هائلا وفسادا في الأنفس وإجراما لا يمكن إيقافه الاّ بمعجزةٍ من الخارق المطلق ومخلّصه.

في رواية حاموت تجتمع كل بنادق الرب في تحطيم الكيانات الأساسية للدول والمجتمعات التي بات يضرب بها الإرهاب من كل صوب علاوة على القتل الجماعي من اُثر الكوارث الطبيعية كما تسونامي أو تورنادو. ليس غريبا أن نقرأ مثل هذا القتل الذي يقطع نياط القلب دون حلول في الأفق لمعرفة ماهي الغاية الأساسية من هذا الزهق الرخيص، فقبل وفاء عبدالرزاق بقرون عديدة كتب الفرنسي (فولتير) عن انفجار بركان برشلونة الشهير في قصيدته (كارثة برشلونة) في القرن السابع عشر الذي قتل الآلاف ومنهم الأطفال الرضّع الملتصقين بأثداء أمهاتهم وفي يوم القداس الذي يجتمع به الحشر الكبير من كل صوب لغرض إحياء مراسيم القداس وإذا بهم يقتلون جميعا بدون سبب يذكر، سوى أن الكهنة يعزونها إلى عدم رضا رب الخلق

عن الفساد المستشري بين الناس، فيروح فولتير ويقول لماذا لم يحدث في فرنسا فهي أم الفجور والفساد أنداك، ولماذا في هذا اليوم وماهي رسالة الإله في هذا القتل الجماعي، وهكذا تعليلات جعلت منه أن يُنعت بالكفر والتجديف من قبل الكنيسة. حروب عديدة ومبررات ليس لها طائل في استحقار المرأة مثلما يخبرنا فولتير أيضا في روايته (كانديد)، في أحد الحروب الإنكشارية التركية ضد الروس، جاع المسلمون بعد خسارتهم في الحرب فقرروا بعد اجتماع أن يأكلوا النساء جميعهن لعدم الحاجة لهن في الحرب ومآثرها. لكنّ شيخاً مؤمنا وواعظا أشار عليهم أن يتحلّوا بالصبر ويرحموا نساءهم فيأكلوهنّ لحمة بعد لحمة دون قتلهن. فأشار عليهم بأن يقطعوا ردفهن الأيسر في بداية الأمر لكثرة ما في العجيزة من لحمٍ طري فيأكلوا منه. وإذا لم يكتفوا بذلك فليقطعوا الردف الآيمن وهكذا يقطعوا جزءا جزءا حتى يفرجها الرب الرحيم وبهذا يكونوا قد احتفظوا بنسائهم وأشبعوا بطونهم، يا لها من موعظة تثير الدوار.

في رواية حاموت نجد في كل مرة يحدث بها القتل هناك بصمات لقابض الأرواح (العزيز) بصمات عديدة في قتل العمال، الأمهات، وكل فئات المجتمع حتى الديدان والحشرات لم تسلم وعليها أيضا بصمات العزيز وهنا مثلما نرى في أرشيف الأفلام البوليسية العديدة التي تتحدث عن الجرائم فيجد المحققون آثار بصماتٍ لقاتل واحد.

ثم تتساءل الروائية عما حصل في هيروشيما وتقول في التفاتة رائعة جدا كيف كانت بصمته (عزيز) على هيروشيما هل للموت الجماعي بصمة واحدة أم بصمات بعدد المحروقين فيها؟ ضحايا الحرب العالمية الأولى، والثانية.. هل كان إبهامه خصبا نديا برائحة الموت؟). تساؤلات محيرة يقف

عندها العقل بلا جوابٍ يُريح النفس القلقة المتعبة من أثر العدمية التي تلحق بالبشر دون تفسير يعانق المنطق.

كل هذا القتل ينفرد بتنفيذه العزيز الذي يظهر عل هيئة شبح لمحمد ومن هنا يبدأ الحوار بينهم في كل عملية إبادة التي تشمل حتى صانع المجوهرات واللؤلؤ هذا الذي اكتشفه (الياباني ميكي موتو) تلك الحلي التي تضيء أعناق النساء، ولم يسلم من القتل حتى العالِم مكتشف الضوء (توماس أديسون) مضيء الحياة الحالكة. والحشرات أيضا التي يقتلها رذاذ المبيدات برشة واحدة فيصيب الملايين منها وهذه الحشرات بذاتها هي من تأكل أجساد البشرية عند الموت فما هذا التناقض المريع.

وسط هذه الدوامة من الموت نرى بعض الدعاة والأولياء ورجال الدين المنتفعين من يروج لبعض الخزعبلات كي يمرر ما يريده لمصالح نفعية (التجارة بالأديان هي التجارة الرائجة في المُجتمعات التي ينتشر فيها الجهل، فإن أردتَ التحكم في جاهل، عليك أن تُغلف كل باطل بغلاف ديني.. ابن رشد) ، فيروح هذا التاجر يبيع اللحم المريض والممنوع من قبل وزارات الصحة والبيئة فيدعي من أنه قد وجد كلمة (الله) محفورة في قطع اللحم كدعاية لمنتوجه الفاسد وهذه حصلت فعلا في مدينتي في الدنمارك حيث هناك شخص وضع كف يده على الرز المطبوخ توا لغرض توزيعه في محفلٍ ديني، وادعى إنها كف العباس (ع) فصارت ضجة في المحفل حتى طار الرز في ظرف أقل من ربع ساعة باعتباره مباركا. وبعد فترة وجيزة سألتهُ شخصيا فراح يخر من الضحك ساخراً معترفا من أنها كف يده.

يقول محمد في إحدى محاورته من الرواية (هذه المرة الثانية التي يضعني فيها الشبح عزيز بالمحك مباشرة أمام الموت) حيث هناك فتىً كان يأخذ أباه

إلى المشفى لغرض مداواته من علّة قاتلة فاذا به يموت ويظل أبوه على قيد الحياة، وهنا يفسرها المدلّسون لقد أخطأ ملك الموت في تنفيذ حكمه وهذه المهزلة تحصل في الكثير من السجون حيث يتم إعدام أشخاص أبرياء بحكم الخطأ أو العمد لأغراض أخرى وهنا يشترك التنفيذ الإلهي مع البشري فأي مهزلة هذه. □

السرد التكثيفي والنثري المبهر جاء متسائلا، فالروائية وفاء تعيش في المنفى، في الغرب، فأكيد سيكون شميم المنفى ومساحة الحرية فيه واقعاً على سردها البانورامي حين تنقل الأحداث في المحاورة المناوِرة بشكل يقيها من الانحياز لطرف دون آخر، لنقرؤها أدناه بهذا الصدد وكيف كانت بارعة في طرح موضوعها بشكل جريء قل ما يتصف به من روى لنا هكذا أحداث:

(لست أدري إن كان القتل اغتصابا، امتحانا للظالم أم المظلوم، القاتل أم القتيل) ..

هنا نستطيع أن نقرأ الثيمة المفصلية بإنزياحية إلى أدب الحيوان الساخر على غرار كليلة ودمنة لابن المقفع، فنجدها مثل جدلية البقاء للأقوى بين الأسد والغزالة وعملية اقتناص الفريسة، الأسد يركض خلف الغزالة التي هي الأخرى تركض مرتجفة، الأسد يقول يا ربي أعطني السرعة كي ألحق بالغزالة فأنا جائعُ للغاية، والغزالة تقول ياربي أعطني المزيد من الحظ كي أتخلّص من الأسد فأنا أريد العيش ولا زلت غضة غريرة. فهنا مع من سيكون الخالق في الاستجابة للدعاء. إنها جدلية شائكة تعطي للروائية وفاء الحق في أن تتساءل بدون حدود لأن المفتاح ضاع، وضاعت مفاتيح الأفواه، فأصبحت متخمة بالصمت وهذا سر البلاء الأكبر، فالجميع لا يستطيع المس بالذات المقدسة.

عدمية أخرى تتناولها الكاتبة (كيف يجوع الماء وكيف يعطش) أي إننا نقول كيف يستطيع النهر أن يشرب ماءه وهذا ما حصل لنهري الفرات ودجلة اللذان مسهما القحط بعد أن كانا مثالا للطوفان أيام زمان سحيق مضى حسب ما تنقله لنا كتب التأريخ في أساطيرها أو حقائقها.

وفي حوارية رائعة بين العزيز الشبح وصديقه محمد حول العشاق بشتى أنواعهم عشاق الجسد أو الفكر فنجد رغم كل ما يعصف ببني الإنسان نراه يرتكن إلى العبودية والاستعانة بالأولياء وخرافاتهم تاركا حلبة العلم ودواءها الشافي. فذات يوم لي صديق من الحمزة الشرقي كان مصاباً بمرضٍ خطير فأعطاه الطبيب دواء يتوجب الاستمرار عليه، فبدلا من أن يأخذ بوصايا الطبيب ذهب ووقف أمام الضريح وقال: هذا دوائي أرميه في شباكك وأريد شفائي منك ولا غيرك فأنت الشافي، بعدها بيومين لا أكثر خرّ صريعا ميتاً. وهنا يستوقفني الفيلسوف برتراند راسل حول موت الإنسان من أجل فكرة ما تحت التعذيب أو بغيره لأن التعذيب أيضا خاطئا وناجما عن أفعال جرمية من الإنسان نفسه، ولذلك من الخطأ الموت من أجل هذه الفكرة لأنها ذات يوم ستتغير بفعل الجدل وكل فكرة جديدة تلغي فكرة قديمة وهكذا دواليك.

تنتقل الكاميرا السينمائية إلى فعل شنيع آخر يرتكبه الأصوليون بحق امرأة برجمها من قبل ابن عمها لأنها اختارت غيره فينتشلها من حضن أبيها وأمها ويضربها بحجارة فيفج رأسها حتى الموت وأمام الناس بحكم العرف السائد وما يقوله الدين. وكل هذا يحدث ومحمد يسأل صديقه عزيز الشبح عن سبب عدم تدخله في إنقاذ هذه الشابة البريئة ولماذا هذا التمادي في سفك الدم. وهذه الجريمة مثلت في فيلم إيراني واقعي جميل تحت اسم (ثريا آ☐ آجث ج) الذي كتبه لنا في العام ١٩٨٦ الصحفي الفرنسي الإيراني الأصل (فردجون ساهيب جام)، وتحكي معاناة (ثريا منوتشهري) السيدة

الإيرانية في قرية "كوباي التي يرجمها طليقها وشيخ المدينة بعد أن دفنوا نصف جسدها في حفرة وبدأ الناس برميها بالحجارة حتى الموت المدمّي ليس لشيء سوى أنها أرادت المعونة المالية لطفلها الذي كان مشاركا في رجمها لإخباره كذباً من أن أمه زانية. وهنا تصف لنا الروائية وفاء كيف أن عزيز قابض الأرواح قد حزن حزنه العظيم على تلك الشابة التي اعترض على قتلها محمد لأنها لم تفعل شيئا سوى أنها أرادت الزواج بمن تحب، هذا يعني أن وفاء تريد إرسال رسالة من أنّ المجرمين التقاة في الأرض هم أكثر جرما من عزيز زاهق الأرواح الذي يقف معترفاً لصديقه محمد ويقول: شعوري هذا جعلني أسبح عكس التيار، وحتما سيجرفني إلى ما لا أريده وأخالف وعدي. فيبقى دم الأبرياء مسفوكا بين عزيز القاضي التنفيذي للقتل وبين جليل الذي يريد أن تظل يداه نظيفتين من الدم وهذه المعادلة نجدها لدى الطغاة، يصدرون أوامرهم بالقتل لكن تنفيذ الشنق والإعدام على يد الجلاد. معادلة في أقصى غايات السذاجة والبشاعة معا.

تستمر الرواية مع الإنقضاضات الكثيرة على أرواح البشر، أم ترمي ولديها في النهر وترمي نفسها مع طفلها الرضيع، رجل يستدرج بنات عمه إلى أصدقائه فيتم اغتصابهن أمام مرأى عينيه حتى يتم قتلهن، وهذا ليس غريبا فقبل سنتين من كتابة هذا المقال كان رجلٌ عراقي في ألمانيا وهو متدينا للغاية ومن السادة الأشراف وفي يوم ما كان صديقا لي للأسف، اغتصب ابنة زوجته يعني ابنته في الأعراف ذات الرابعة عشر فنال عقابه ولا زال مسجونا حتى اليوم. في الغرب والحق يقال وفي السجون إذا ما دخل سجينٌ جديدٌ فالسجناء يرحبون به مهما عظم جرمه قاتلا أو سارقا أما إذا عرفوه مغتصِباً لطفلة فالويل له ثم الويل بل لابد لهم أن يغتصبوه جميعا بما يشبه القطار لأن هذه الفعلة هي الأسوأ لديهم.

ينتقل بنا الميتاسرد الروائي حتى نجد بأنه لم يبق أحدا إلا وطأ له الموت ورغم كل ذلك يقول عزيز لصاحبه محمد نحن ننتظر النفخة الكبرى التي تحصد الجميع، أنه الهول بعينيه.

(المكان فارغ تماما، الصوت يأتي والهمس، صمت مطبق، فجأة محمد يسمع نداء رهيبا زلزل المكان كله، كان النداء على شكل سؤال لعزيز: من بقي يا عزيز؟؟؟؟؟ فيقول عزيز):

(لا أحد سيدي، سوى عبدك المطيع، وأخيك مكي، وجابر، وأشرف. أجابه الصوت الصادر من بعيد: آمرك أن تقضي على جابر. كيف بمقدوره القيام بمهمة صعبة كهذه. تردّد عزيز كثيراً، فجابر كان من أقرب الناس إليه، ومن أصدقهم في التعامل مع من اصطفاهم جليل ندماء له) .

في النهاية يمرض محمد بداء السرطان، وهذا يعني وصل الأمر لصديق عزيز، لكي تكتمل دائرة القتل التي لا ينجو منها أي أحد مهما كانت مكانته لدى عزيز فهو المأمور المطيع المنفذ الذي لا يستطيع قول كلمة (لا) لسيده جليل، وحتى عزيز لابد أن يأتي دوره ويساق إلى دائرة العدم ويبقى الهلامي الخارق الذي لا شكل له غير قابل للفناء حسب ادعاء كل من مات وقبضت أرواحهم بأبشع ومختلف الطرق من قبل جليل

وأخيرا يتساءل محمد في نزعه الأخير هل هناك عذاب قبر، فهنا يدخل محمد في دائرة الشك واليقين، في قلب الشك ثمة دائما أمل مهما كان هشا، في نزعه الأخير ينظر إلى حاموت عبارة عن مدخنة ضبابية كل شيء فيها لا يُرى بشكله الصحيح، ويبقى السحرة والغير مرئيون يجولون في المدينة وأربعة منهم في بيت محمد، وهنا استوقفني العدد لماذا أربعة!! وهذا المشهد الدرامي أراه في رائعة الفلم الإيطالي (كيوما) تمثيل الشهير (فرانكو نيرو)،

الذي يظهر بدور المخلّص للقرية التي أفسد بها الفاسدون لكنه هنا المخلّص الحر، فينتقم من أبناء عمومته المجرمين في القرية التي يعيش بها، فتفرغ القرية ولم يبق سوى الساحرة العجوز والدخان الضبابي بينما هو يهم الرحيل بعيدا عنها فتقول له لا ترحل ياكيوما فالموت ملاقيك، فيجيبها بكلام بليغ يشفي غليل المظلوم مع سمفونية حزينة رائعة لم تشهد السينما العالمية مثلها حتى اليوم، موسيقى تسري في البدن المطعون فتشفيه. فيقول صارخاً للساحرة (أنا لا أموت لأنني رجل حر، والرجل الحر لا يموت أبداً) وينتهي الفيلم راكباً حصانه صوب الأفق اللامتناهي.

تختتم وفاء ملحمتها الروائية بسطرٍ لكنه هائلُ في مغزاه، فتعلن من خلالهِ مقصدها ومربط سردها المركزي من أنّ محمد قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يقول وفي القلب غصة (لقد أصبحتَ عبداً يا محمد للقوي.. أصبحتَ عبدا.. أصبحتَ عبدا) ، فكانت العبودية للأوثان الضعيفة التي لا تهش ولا تنش واليوم العبودية للقوى الكبرى في الأرض والسماء معا وما يفعلونه في الأرض من خراب كما فعلوها في عادٍ وثمود. إنها ميثولوجيا الدم المراق منذ نشأة الأديان. وتنتهي الرواية.

بالمختصر أستطيع القول من أن هناك رسائل عديدة وجهتها وفاء من خلال الروي التقطيعي والمفصلي الذي اختلف عن الروي الانسيابي لأغلب الروايات فهي رواية أقرب إلى الحوار الفلسفي المتين والمتشكك والتكثيفي للغاية، ومنها هل الأديان مصدر شقاء للإنسان أم مصدر انتعاش وطمأنة، هل الأديان لها تأريخ غير مشرف في قتل البشرية. العلم التجريبي ملأ الأرض بالأنوار والاكتشافات خلال قرنين بينما الأديان مضى عليها آلاف القرون لم تقدم شيء غير النظريات والقتل. كما أن العقل الفقهي جعل العقل العربي عاجزا عن انتاج الإبستمولوجي. وإنّ الوجوه فقط هي التي تتغير مثل

التجميل، بينما النذالات والثأر باقية على مر الأزمان (وإنّ فكرة وجود جنة في السماء، صنعت جحيماً على الأرض... ريتشارد دوكنز).

كما أنني أرى وفاء في سردها الرائع والمشاكس ابتعدت عن الغوص في مديات المرأة باعتبارها موضوع غزل مرتبط بالوجود والوطن لأن هذا سيخرجها عن القوالب الأساسية لهذه الرواية التي اشتركت بها المرأة المغرر بها والقادمة من بلدان أوربا وأصبحت شيطانة تقتل الآخرين بعد أن كانت خليعة وراقصة. ولذلك أثبتت الدراسات من أنّ المرأة المحجبة هي أكثر ميلاً للعنف من المرأة الخليعة المكتفية جنسياً وتحرراً. كما أنّ وفاء تريد القول من أن أغلب الرجال (كذابون، متقلبون، زائفون، جبناء، بؤساء أو شهوانيون، بعض النساء فضوليات وغدارات، متصنعات، محتالات، فضوليات ومنحرفات، لكن ثمة في العالم شيء مقدس هو الاتحاد بين اثنين من هذه الكائنات الناقصة والمروّعة جداً ... الفريد دو موسيه). والرسالة الأخرى لوفاء من أنه هناك عدة آلهة، ليس الهُ واحد في هذه الأرض الكونية، كما في الفيلم الهندي الرائع (/ ٤) تمثيل الشاب (عامر خان) عن شخص من كوكب آخر يهبط من مركبة فضائية وتاه في المدن الأرضية فيرى عجائب الخلق وماهية أديانهم المختلفة والبؤس الذي يحل بهم نتيجة عديد الآلهة التي لم يألفها في عالمه الكوكبي الجميل. ومن المفارقات الرائعة للفيلم كسخرية من عالم الأرض يروي لأهله حين يعود إليهم فيقول إنهم لا يحبون الحيوانات لكونها رقيقة، بل يحبون أكلها وتكسير عظامها، فيحبون أكل السمك نهارا وفي الليل يحبون أكل الدجاج.

كلمة أخيرة بحق الشاعرة والروائية وفاء:

وفاء عبد الرزاق كشاعرة وساردة وحكاّءة لا تستطيع أن تعيش بسلام، فهي دائما في حرب مع نفسها أو مع القصيدة والسبك الروائي وخروجها عن المألوف والمس بالذوات الغير مرئية ومديات تأثيرها على الآخرين، لأن البعض يعتبر الشعر والسرد وجداني في الوقت الذي أصبح فيه الإبداع الوجداني مستقلا بذاته لأن سير الأحداث المرّوعة اليوم وما نشهده من عنف يغلق مديات الوجدانية في البوح، لأن الوجدان صامت بينما نحن نحتاج إلى إبداع ذو فم بل أكثر من فمٍ صارخ وللأسف اليوم أغلب المبدعين الكبار والرموز العراقية والعربية التقدمية نجده حين يصل إلى المقدس يتوقف ولا يعطي جوابا بسبب حجاب القداسة. ولذلك بقينا محكومين من قبل القبور وموتاها الأولياء، أو أصبحت حياتنا كما صمت القبور لذلك قال الشاعر العراقي أحمد مطر قولته الرائعة:

أيها الراقدون تحت التراب نحن في بلداننا العربية مثلكم

لكننا طابقٌ ثانٍ

وفاء امرأة حالمة، ففي الحلم يتجدد كل شيء مثلما تروي لنا رواية الشهير (هرمان هسة) عن شخص يعشق نجمة فيظل ينظر إليها لكنها بعيدة عنه بمسافاتٍ ضوئيةٍ هائلة، بحيث أصبح لا يعرف ليله من نهاره حتى جف تحت الشمس وتبخر جسمه وبهذه الطريقة استطاع أن يصل إليها. وفاء امرأة وروائية تريد فصل التأريخ المتغيّر عن الدين الثابت، وأما الحب بالنسبة إليها فهو الراية الأولى والأخيرة وهو ((الديانة الحقيقية للتعقيد المفرط ... أدغار موران).

.... ◆◆◆◆◆ ....

وفاء عبدالرزاق، وهوية الانعكاس السردي □

هاتف بشبوش*

وفاء عبد الرزاق في الميتاسرد الذي تشكل في روايتها (عشر صلوات للجسد) تحفز على الكثير من التساؤل وتنطلق إلى المديات العديدة سواء إن كانت ضمن التقليد أو الحكاية الشعبية أو الأساطير، وكلها تقولبت في إطار المشاكسة نتيجة لما عانته الأنا من الأنا العليا وتصادمهما مع مركز الرغبات أواللييبيدو .

أما ديناميكية السرد فتشكلت بروح زمكانية لما فيها من أمكنة وأزمنة تفاعلت مع بعضها وأعطت حكايات هائلة من جوف (سجن النساء الأزلي) والذي وسَمته بـ(الصندوق) وهو محور الرواية والذي لازال مخزونُ ألمٍ في حاضرنا ولا نعرف ما يقدمه الآتي المتجه صوب الأبدية. سجن يحرسه الرجال فكان الهلاك والعذاب المستديم على النساء من قبلهم في كل قصة منفردة بدليلها من انّ ملك الموت ذكر وآمرهُ ذكر. روي وضع المسرود عنها في بوتقة ألم نياط القلب وسبر مكامن الدواخل الإنسانية. القص تمثل بالانعكاس المؤلم للهوية الذاتية لوفاء أو أزاهير ولكن بلسان الشخصيات وسردها الماورائي الذي تمظهر في دراما متنوعة تقطيعيه توفقت بها وفاء وأدخلتنا الى عوالم الخيال والواقعية حتى تشظت في جسد كل امرأة ذكرتها في السرد وعانت من اللامطاق. أوضحت لنا وفاء رسالة عن نساءٍ بذلك الجسد البهي وأنينه أمام رجالٍ تراهم يتأنقون بأبهى تأنق لكن أفواههم قبورٌ تنفث العفن. أباحت لنا بشجنٍ عميق من أنّ الجمال الأنثوي يندثر شيئاً فشيئا دون أنْ يأخذ حقه ربوبيا وأنثويا بيولوجيا ناعما لطيفا ، وارفاً بل في

---

* شاعر وناقد عراقي / الدنمارك.

أقصى غايات الرأفة والشفاعة ، دون أنْ يرى صروح الاحترام والنشوة والانتشاء، أنه تلك البضاضة الجسدية الطرية الطازجة التي بلا حظ ، بلا فرصة تستأهل أنْ ينطرح هذا الجسد الآيس كريم على الحرير كي ينال ما يريد من الخدر والتمسيد والراحة والخلود في عوالم التنهيد والانطفاء والجمر وما يتوجب علينا أن نقول له شكرا عظيما في كل طقسٍ جنسيٍ نتأوه به ألماً لذيذا يصل بنا إلى الآورجازم ويرفعنا إلى النرفانا ، لكنه بقي يعيش(الجسد) حياة الإرهاص والنكوص والضغط الاجتماعي والتكبيل المرهِق ، حتى يذوي وتنتهي ثورته وسط رجالٍ لا ترحم . نساءٌ مؤرقات، شفيعات، زوجات أمراء المؤمنين (زبيدة)، حبيبات لأمراء وملوك (الأميرة البريطانية دايانا) . نساء من العامة بكامل أناقتهن السندرلائية المثيرة وعطورهن النيناريسي وما شاكله ، وأقراطهن التي تصرخُ دلعاً وجنساً وملاذا للرجل لا يسعنا تقدير سعته ، امرأة بموجة شعرها البني تشير لانتهاء شهرٍ من الخفوت الجنسي لدى الرجل ، نساء من جيلٍ يستاكُ بمسواك ، من جيل الخزامة ووشم الخال ، من جيلِ الفرشاه ، والتاتو ، وأقلامِ شفاه ، من جيلِ سيكارتي في فمي ، وزجاجتي في يدي ، وأرداف بناعمٍ أملسها عند السواحلِ، يقيها شرٌ حاسدٍ إذا حسَدَ، أما أزاهير الجميلة بطلة موضوعتنا ، سليلة الفقد منتصف الكلاب السود فظلت تشكو حتى اليوم من غربة الروح وجاذبية الأرض . كل هذا السحر النسوي الذي يذكرني بأول قبلةٍ في مراهقتي كانت وقوفا ، أسقطتني على الأرض كما الصاعقة. كل هذه الأرواح الدافئة بلحمها المطواع تجد نفسها غارقة في عفونة الرجال. رجل يصر على الغوص في عُسيلتها عنوة، وآخرٌ يفرغ ما هو طافحا من غريزته بسادية مفرطة على امرأة وثقت به حد القدسية والحب المميت فتبقى مذعورة، منذهلة ، متمنعة وراضية ، خائفة ، مخدرةً ، مصعوقة . امرأة أخرى تشكو من دخوله كما الشوكة بعد اغتصابها بثلاثين سيفٍ قذر. واخرى تموت من الإيدز المزروع في شرفها الطاهر من زوجها الخائن بينما هي الحالمة برومانس الجنس فتوثق من يديها وأرجلها كي يغرز

الحقير أسفينه بلا شفقة. لوليتا هندية تُرغم ذليلة على العيش مع رجل سبعيني مخصي. شرقي يضاجع العجول والحمير من حرمانه وحين تزوج الجنس اللطيف أعلن إشهار رجولته الدنيئة، غارسيا ماركيز يرفع ثوب خادمته (داميانا) الوفية وينقض عليها بالمقلوب وهي تصرخ آي آي هذا لم يخلق للأدخال ياسيدي ، وأخر يبتغي ثمنا للمساومة فراح يجلسها عليه ويولجه بدقة عظيمة وهي تختنق مهانةً فوق نار خرطومه ، ورجل شيوعي ديك ينساق للتقليد القبلي السائد فيعامل زوجته صديقة أزاهير مثل دجاجة لا تحتاج غير علفٍ وذبحٍ في أية لحظة . حواءات من مختلف الجنسيات ابتداء من ابنة سركون العظيم وانانا وأنهيدوانا حتى آخر صديقة وهمية او حقيقية أو تأريخية لوفاء تستخرجهن من صندوق الزمن الأزلي بعملية تحضير الأرواح ثم تبدأ الحوار معهن وما ألمّ بهن من جرائم بسبب الدين وفرائضه (بربارة ، مهيرة ، هينار ، أنوشكا ، خضرة ، ايف ، سارة ، يلدا ، إيملي ، دلكش ، قبس ، بيلا ، ميلفا ماريك زوجة انشتاين ، لونجين ، كويانا ، جان دارك ، هاريت توبمان ، بولا الخياطة) . كل أولئك النسوة يقفز غنائهن ورقصهن من بين ألهن اللامطاق أو من بين أحقاد الفيلسوف أرسطو وسقطات كونفوسيوش ونيتشة وتوفيق الحكيم وغيرهما، واعظ ديني يشير الى قص عجيزات النساء لما فيهن من لحمٍ شهي وأكله بعد الجوع الذي أصاب جيش المسلمين في إحدى معاركه. فمن بين كل هذه التراجيديا ومطحنة الحياة الأنثوية تبقى المرأة لو دسسنا أيدينا في ثنية مرفقها، الموتى يستحيلون إلى عشب. هي الفردوس واليوتوبيا، هي مصدر عذابنا الرومانسي البديع ، من أجلها تنازع النبيل الشاعر بوشكين حتى قتل ، في عنقها اللؤلؤ ، وفي صدرها قلائد كل من جاء وارتحل ، لها نفرغِ جيوبنا ، وإليها تلتفت رقابنا، وعندها تستكين نفوسنا، وتهدأ أعنف رغائبنا المتمثلة بالجنسانية والجنس ، منذ إن كانت صبوةُ الرجال كاهنةٌ في معبد إيزيس تغوي بسرّتها المشتعلة ، تستحثّ الطاقة بهزّ الوركين وانقباض البطن ، فلا يسعفنا أن نتذكر

من عصر الميثولوجيا الشمسية وضروب السحر غير انّ نجم الدين القمري قد أفل ووهنت أنثاه حتى أحيلت الى هيمنة الفحول. □

أما أزاهير (وفاء) فمن أول الجوى وما كوى ومن شدة قرفها لعدم تكافؤ الحب وانصهاريته قررت أن تقول سأحبكِ يا أزاهير.. سأحبكِ وإلى الأبد. وها هي وفاء عبد الرزاق أبدية كما الريح التي لا يسعنا مسكها بتقادم الدهور لكننا نستطيع الإحساس بها، لأنها عزفت روحها على منشار الحب والحب.

.... ❖❖❖❖❖ ....

أصداء إرهابية في رواية "حاموت" لوفاء عبد الرزاق

د. محمد ريحان الندوي *

المقدمة:

الروائية العراقية المغتربة، وفاء عبد الرزاق أنتجت إبداعات أدبية وشعرية، ونالت رواياتها وقصصها ودواوين شعرها حفاوة كبيرة في الأوساط الأدبية العالمية، ونال بعض كتاباتها قبولا عظيما حتى وصلت إلى نطاق أدبي عالمي ففازت رواية "حاموت" بالترشيح بجائزة أكيودي العالمية الأدبية سنة ٢٠١٤م. وهي رواية اجتماعية تحكي حكاية مجتمع عراقي بعد الكارثة المؤلمة الأمريكية عليها، وكيف أصحاب السلطات وأولو القوات المسلحة تلعب لعبا سياسيا مع حياة عامة الناس، ولكن الرواية لا تدور حول المحور الجغرافي العراقي الخاص بها فقط بل تذكر جميع الأحداث الكونية المؤلمة بدون ذكر أي اسم للبلد والمنطقة والحارة، وهذا الاسم "حاموت" وهي مدينة خيالية عالمية في هذه الرواية، ولكن كل هذه التفاصيل والأبعاد الفكرية لا يمكن للقارئ العادي أن يأتي بها إلا بعد الغوص العميق والدراسة الجدية لها. ففي هذه الورقة الوجيزة أريد تسليط الضوء على فحوى هذه الرواية وهي فلسفة الموت والحياة الجارية في العالم. وأصحاب السياسة العالمية تدعي بأنها حاملة للواء الأمن والسلام والاستقرار ولكن ما ذاق العالم طعم الأمن والسلام والعيش والراحة بل العالم يسمع الآن أصداء إرهابية وصيحات الفقراء والمساكين وبكاء الأطفال والأيتام.

---

* باحث هندي، حصل الدكتوراه من جامعة جواهر لعل نهرو، نيو دهلي

وبعد دراسة هذه المقالة المختصرة سيستطيع القارئ والدارس أن يتحدث بقدر من التفصيل عن موضوع هذه الرواية وأسلوبها والمحاور الرئيسية التي تدور حولها الرواية، وقبل الخوض في صلب الموضوع يطيب لي أن أتقدم إليكم بإطلالة سريعة على حياة الروائية العراقية المغتربة ونشاطاتها ومنجزاتها العلمية، والأدبية المبدعة على قيد الحياة، وهي لا تزال تؤتي ثمارها الشعرية والنثرية. بارك الله في حياتها ويوفقها لمزيد من الخدمات الأدبية واللغوية. أخذت جميع هذه المعلومات عن حياتها ونشاطاتها عن سيرتها الذاتية التي أرسلتني الروائية، وعن طريق اللقاءات والحوارات التي تحاورت معها عبر البريد الإلكتروني والدردشة عبر الفيس بك وبعض المعلومات عنها من المقطوعات المرئية من يوتيوب.

سيرة وفاء عبد الرزاق ونشاطاتها العلمية والأدبية:

كانت عرائس الشعر والأدب تنتظر وتتلهف مع شدة الشوق والفرح بالبصرة لترحيب الشاعرة العظيمة والروائية المبدعة والقاصة الكبيرة وفاء عبد الرزاق التي تفتحت زهرة حياتها الثاني من شهر يوليو سنة ١٩٥٢م، في أسرة أدبية علمية، فكان أبوها وأمها وأخوها الأكبر من الشعراء المطبوعين العراقيين الكبار، فنشأت وترعرعت في بيئة أدبية شعرية محضة في حضن أبويها الكريمين العظيمين الشاعرين فما بلغت من عمرها العاشرة حتى بدأت قرض الشعر وكتابة المقالات الأدبية القصيرة، بينما كانت أترابها وصديقاتها المدرسية والقروية تلعب بالدمى والحصا والكرة، وكانت وفاء تلعب بالقلم والكتاب والشعر والأدب. راحت تتردد إلى كتاتيب البصرة وأكملت دراستها الثانوية واشتغلت في بنك أبو ظبي فرع المحاسبة للإمارات العربية المتحدة عشر سنوات مع زوجها الكريم، وبالرغم من انهماكها بالعمل والوظيفة إلا أنها لم تترك

تسجيل أفكارها ومشاعرها وخواطرها على القرطاس في شكل قصة ورواية وشعر، فالفضل يرجع إلى أبويه المعلمين الشاعرين الذين قاما خير قيام على تربيتها وتثقيف ابنتها، وكذلك الفضل يرجع إلى انشغال وفاء التام وجهودها الجبارة المتواصلة في الدراسة والكتابة والمطالعة هي التي جعلتها نجما متألقا من نجوم الأدب العربي، وذاع صيتها في الآفاق الأدبية حتى فازت بعض دواوينها ورواياتها وقصصها بجوائز عالمية. ونالت أعمالها الشعرية والقصصية والروائية العديد من الدراسات وشهادات التخرج وأطاريح الدكتوراه والماجستير. وكذلك تم تكريمها من قبل العديد من المؤسسات الثقافية العالمية والعربية والعراقية، كما زارت الهند عام ٢٠١٥م فتم تكريمها من قبل الجامعات الهندية من مثل الجامعة الملية الإسلامية، وجامعة جوهرلال نهرو، وجامعة دهلي. ورشحت سفيرة للنوايا الحسنة من قبل المؤسسات الثقافية المدنية غير الحكومية ونخبة من المثقفين والمبدعين الملتزمين بقضايا الإنسان والإبداع. تناولت منجزاتها الأدبية من قبل نقاد كثيرين عبر دراسات وقراءات نقدية منشورة في مختلف الصحف والمجلات الورقية والإلكترونية، كان آخرها كتاب المتخيل التعبير للدكتور نادر عبد الخالق.

هاجرت وفاء إلى الإمارات العربية المتحدة ومدينتها أبوظبي، وبسبب الأمور الدراسية، رحلت إلى لندن سنة ٢٠٠٠م، ثم طاب لها هواءها ونسيمها فبقت واستوطنت في المملكة المتحدة لندن و تعيش فيها حتى الآن، ولكن لاتزال متصلة بالعراق وأنبائها وأخبارها عن طريق وسائل الإعلام والحوارات الهاتفية بالأسرة والعائلة وأصحاب القادة والفكر. وإنها الآن مستشارة رابطة إبداع العالم العربي والمهجر في المملكة المتحدة، ومنذ اتخاذها الحياة اللندنية الرغدة، ملأت المكتبات الأدبية العربية بمؤلفاتها القيمة النافعة من الشعر والنثر، وقائمة كتبها طويلة جدا ولكن أذكر القليل النادر المفيد منها وأترك الكثير النافع للدارسين

والباحثين كي يراجعوا إلى سيرتها الذاتية. ولها مقالات مطبوعة في الصحف والجرائد والمجلات العلمية والأدبية والثقافية. (١)

مؤلفاتها الشعرية والنثرية:

الشعر الفصيح:

١- هذا المساءُ لا يعرفني، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ١٩٩٩.

٢- حين يكون المفتاحُ أعمى، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان،١٩٩٩.

٣- للمرايا شمسٌ مبلولة الأهداب، دار الكندي، الأردن، ٢٠٠٠.

٤- نافذة فلتت من جدران البيت، منشورات بابل –، العراق، ٢٠٠٦ .

٥- من مذكرات طفل الحرب، دار نعمان للثقافة، لبنان،٢٠٠٨.

٦- حكاية منغولية، دار نعمان للثقافة، لبنا ن،٢٠٠٨

٧- أمنحُني نفسي والخارطة، دار كلمة، مصر، ٢٠٠٩.

٨- البيتُ يمشي حافيا، دار كلمة، مصر، ٢٠١٠.

٩- مدخل إلى الضوء دار العارف لبنان ٢٠١٤.

١٠- أدخل جسدي أدخلكم دار العارف لبنان ٢٠١٠.

١١- صمغ أسود، دار العارف لبنان ٢١٠٥.

الروايات:

١- بيتٌ في مدينة الانتظار، دار الكندي، الأردن، ٢٠٠٠.

٢- تفاصيل لا تُسعف الذاكرة، دار الكندي، الأردن ٢٠٠١م .(رواية شعرية).

٣- السماء تعود إلى أهلها، دار كلمة، مصر، ٢٠١٠.

٤- أقصى الجنون الفراغ يهذي، دار كلمة، مصر، ٢٠١٠.

٥- الزمن المستحيل، مؤسسة المثقف، سيدني ، استراليا ودار العارف، بيروت - لبنان ٢٠١٤.

٦- حاموت، مؤسسة المثقف، سيدني- استراليا ودار العارف، بيروت - لبنان ٢٠١٤.

ولها ثماني مجاميع قصصية ومخطوطات، وقصص قصيرة وترجمات وما إليها من المقالات المنشورة في المجلات العربية، كما أنها ساهمت في العديد من المهرجانات الشعرية والأمسيات الثقافية عربيا وعالميا، وكذلك شاركت في مهرجان السلام العالمي للشعر في فرنسا، وترجمت بعض قصائدها ورواياتها إلى اللغة الإنجليزية والفرنسية والإسبانية، وهي لا تزال تغوص في بحر العلم الزاخر وتأتي بلآلئ والمجوهرات الأدبية والشعرية. (٢)

محور الرواية:

إن الموت المجاني عن طريق التفجيرات والقنابل والرصاصات لعامة الناس قد عمت وفشت في العراق منذ عشر سنوات وأكثر، فتولدت جراء هذه الإجراءات الإرهابية والهجمات العنيفة المرض والوباء، والفقر والمجاعة، والفساد وعدم الاستقرار في العالم العربي عامة وفي العراق خاصة، هذه هي من أهم المحاور التي تتمحور حولها الرواية "حاموت".

وبما أن الأدب وليد الأحداث فهذه الرواية هي أيضا وليدة الأحداث الأمريكية على العراق، ولكن جميع الحكايات عن العراق وذكرياتها المؤلمة ذكرتها الروائية بطريق رمزي جميل، حينما سألت الروائية عن الموضوع الرئيسي لهذه الرواية فأجابت عبر الدردشة على فيس بك قائلة:

"الحقيقة يا ابني هي تتحدث عن فلسفة الحياة والموت الكوني ولماذا خلق الله الموت مقابل الحياة مع تسليط الضوء على الموت في كل مكان حتى في الوردة والحشرة والدابة، مع تسليط الضوء على الموت في الحروب والكوارث والزلازل ومنها الموت المجاني في العراق حاليا"(٣)

هذه هي الفكرة الرئيسية أعني اللعبة السياسية مع حياة عامة الناس التي أدت إلى كتابة هذه الرواية، ناقشت الكاتبة فيها مشكلة جمهور الناس وما يعانون من مشاكل الحياة ومصائبها من المرض والوباء العام والجوع والفقر ومشكلة عدم الاستقرار الأمني وغياب السلام وغيرها من القضايا، وتبدو أن الرواية ذكريات الكاتبة بما أنها تعبر ما تختلج في نفسها عن بلدها الطيب ووطنها العزيز وعن أخيها الحبيب وأختها العزيزة من مشاعر الحب والحنان لشعبها العراقي وانطباعات الكره والغضب ضد احتلال الأجنبي الأمريكي.

ماهي "حاموت":

حينما تصفحت أوراق المعاجم والقواميس فلا وجدت هذه الكلمة على الإطلاق فيها فطرحت هذا السؤال على الكاتبة لماذا سميت هذا الكتاب بإسم "حاموت" وماذا تقصدين في الحقيقة بهذا الكلمة؟ فردت على سؤالي:

"إذ جل أعمالي عن الهموم الإنسانية فكيف أتعالى عنكم، فـ"حاموت" هي مزج بين كلمة حياة وموت، وتعمقت بها فلسفيا."(٤)

تقول وفاء قي تقديم هذه الرواية بأن حاموت هي اسم مدينة- خيالية -مليئة بالظلم والاضطهاد وصدى الأسلحة وشكوى المصابين بالأذى والعذاب:

"....حاموت.. مدينة الظلام والكابوس، كأنها غيمة سوداء تحاصر سماء أبنائها وتصهرهم واحدا تلو الآخر، ما هي إلا صدى أسلحة، شكوى مؤلمة.. صوت العتمة الخافت والحزن الوقور"(٥).

هكذا بدأت القصة في التصوير عن المدينة وعن مشهدها الدرامي التي هي محيطة بكل جانب من أشباح الموت الشيطاني للإنسان.

أصداء إرهابية في رواية "حاموت":

في هذه الرواية حديث بين بطل الرواية محمد والبطل الآخر عزيز، فالمراد بالعزيز هنا عزرائيل الذي يقبض روح الإنسان فأصبح الكون بيده مثل الدرهم الصغير، هو يفعل ما يشاء، يحي من يشاء ويميت من يشاء، حتى مات عزيز بيده بعد مرض سرطان، فلا نجاة من الموت ولا فرار لبشر، فالموت هو الموضوع الأساسي في الرواية ولكن ليس الموت الطبيعي بل موت الحوادث والكوارث والزلازل والآفات السماوية، فهناك سؤال لماذا خلق الإنسان فقط للموت... عجيب ..وماهو مصير حياة الإنسان في الكون!!! فنرى في هذه الرواية مثل هذه التساؤلات.

وفي الرواية نجد نقدا على الساسة والأمراء وعن شريعتهم وسنتهم الإرهابية، فمعظم الملوك والسلاطين يتلاعبون بحياة عامة الناس ويجعلون حياتهم حرجا ضيقا لغرض تافه وهو السيطرة على الكرسي والتخت والتاج والقبض على المعادن والموارد، حينما سألت وفاء عنها واللعبة السياسية لهذه الطائفة، فأجابت حائرة:

"نعم هذه الحقيقة المرة لذلك أسلط الضوء على هذه الشريحة الكبيرة التي تلعب بأرواح الناس الأبرياء"(٦).

وفاء تتحدث عن سنة والشريعة ا الإرهابية للساسة وهجماتهم بالقنابل الذرية واليورانيوم، والقتل الجماعي، كم من أناس ماتوا، كم من ضعفاء قتلوا، وكم من أطفال حرموا من آبائهم وأمهاتم وأصبحوا يتامي مساكين، فوفاء تتساءل بعد ذكر هذه الشريعة السياسية الإرهابية، من هو الظالم الحقيقي ولماذا هو يظلم على الناس ويقتلهم ويذبحهم؟ وماهو هدفه الأساسي؟ ثم تسأل متجاهلة عن الجميع إلى متى تجري هذه الإجراءات الظالمة الغاشمة المتطرفة :

"شريعة العصا والحجارة، الخنجر والسيف، شريعة القذيفة والرصاصة، القنابل الذرية واليورانيم، شريعة القتل الجماعي، غرق السفن والبواخر، شريعة الفيضانات والكوارث، شريعة تسونامي والرياح العاتية.. سقوط الطائرات والأوبئة"   إلى أن تقول

"يبين لي كيف كان بصمته على "هيروشيما" هل للموت الجماعي بصمة واحدة أم بصمات بعدد المحروقين فيها؟ ضحايا الحرب العالمية الأولى والثانية.. هل كان إبهامه خصبا نديا برائحة الموت؟ متى يكشف النقاب (عمن ولماذا وأين)؟ ربما اقتربنا من الـ"متى" ولانعلم. أظننا اقتربنا فعلا"(٧).

أصبحت الحياة في المدينة "حاموت" حياة قلقة عسيرة ففي هذه المدينة يأكل القوي الضعيف، ويظلم الغني الفقير حتى الناس في حاموت صاروا أفاعي، همهم الوحيد المادة وكيفية الوصول إليها فاللعنة على أصحاب هذه المدينة:

"الحياة في "حاموت" أصبحت حبلا منصوبا لرقابنا، وزعاف أفاع. إذا كان لنا عدو فـ"حاموت" هي عدونا الأكبر، عدو يدعونا هدم المبادئ وتسلط القوي الضعيف، الغني على الفقير، المخادع على الصادق، اللعنة على التسامح" (٨)

العيش مع الرخاء والطمأنينة أصبحت مستحيلة في مدينة "حاموت"، تسلط الضوء الروائية على الوضع السيئ لهذه المدينة بعد الهجمات الإرهابية:

"العيش بسكينة بات من الأمور المستحيلة في وقت ترى الكراهية تسود عقولنا، تفتح عنونها وتندس بين الأوردة. عندما أقف أما المرآة لتسريح شعري، أجد وجهي مختلفا كليا، وجه شاحب مغطى بأغبرة الحياة"(٩)

وبسبب هجمات القنبلة الذرية أصبحت جو المدينة "حاموت" فاسدة للغاية فعمت فيها الوباء والمرض يشير إليها الكاتبة:

"منذ تلك الليلة لم يفارقني ضيق النفس والسعال، والآلام المبرحة في صدري، ..لم أعر لها أية أهمية.. ولم أفكر في مراجعة الأطباء، فالسموم في الهواء نتيجة انتشار المواد السامة من المتفجرات بات يدخل رئاتنا دون استئذان منها"(١٠)

عرض وتحليل لهذه الرواية:

فهذه الرواية تحكي لنا حكاية أصحاب المدينة "حاموت" حكاية مأساة وألم، وأصبحت هذه المدينة مقر الإرهابيين والمتطرفين، فأصحابها في حزن وغم وكآبة بسبب هذا التطرف والإرهاب، تشعر الروائية بنفسها بهذه الآلام والمصائب ثم حولت هذه المشاعر والأحاسيس على القرطاس الأبيض، فهذه الرواية رواية اجتماعية تقص علينا قصة مؤلمة عن المدينة "حاموت"، وأسلوب الرواية غرائبية ما فوق الطبيعة ففيها نرى ذكر الشبح والشيطان والملك مما

يستحيل لبشر أن يتجسد لجن أو ملك أو شيطان، وكذلك أسلوبها رمزي تماما. فعباراته تتطلب من القارئ القراءة بدقة وعمق، وبعدها يجد القارئ والباحث لذة ومتعة أدبية فيها، ولا يحس الملل والسآمة.

صدرت الطبعة الأولى لهذه الرواية عن مؤسسة المثقف العربي في سيدني بأستراليا، سنة ٢٠١٤، ودار العارف في بيروت بـ١٤١ صفحة من القطع المتوسط، و هي أطول حوارية سردية بنيت على الفانتازيا المكانية بين الروايات العربية الصادرة حديثا بحسب تقديري، وهي إضافة مهمة إلى مكتبة الرواية العربية الحديثة.

الهوامش:

(١) الدردشة عبر الفيس بك، والبريد الإلكتروني لها sama-iraq@live.com>

(٢) أقصى الجنون الفراغ يهذي، رواية، وفاء عبد الرزاق، فيها سيرة ذاتية المعنونة، عن الشاعرة، ص ٢٤٠- ٢٤٧، إصدار دار النشر كلمة، مصر القاهرة، ٢٠١٠م.

(٣) الدردشة عبر الفيس بك، والبريد الإلكتروني لها sama-iraq@live.com>

(٤) نفس المصدر.

(٥) حاموت، وفاء عبد الرزاق، ص ٧، مؤسسة المثقف العربي، الطبعة الأولى، سيدني أستراليا، ٢٠١٤م.

(٦) الدردشة عبر الفيس بك، والبريد الإلكتروني لها sama-iraq@live.com>

(٧) حاموت، وفاء عبد الرزاق، ص ١٩، مؤسسة المثقف العربي، الطبعة الأولى، سيدني أستراليا، ٢٠١٤م.

(٨) نفس المصدر، ص٥٦.

(٩) نفس المصدر، ص ١٠٩.

(١٠) نفس المصدر، ص١١١.

.... ❖❖❖❖❖ ....

الكاتبة وفاء عبدالرزاق وتأرجح صور الصراع بين السريال والواقع..!! مجموعة (المتحولون) أنموذجا

وجدان عبد العزيز[*]

قرأت مجموعة (المتحولون) للكاتبة وفاء عبدالرزاق، فكانت من أول مقطع قصصي فيها عكست صراعا من أجل إثبات الشخصية، وظل هذا الصراع يتصاعد عبر المقاطع، وبسرد الراوي العليم بالشخصية وتحولاتها، رغم أن هناك غرائبية في الأحداث، كون الشخصية امرأة تعيش الوحدة والغربة، وهذه الوحدة الشديدة الوطأة على نفسها، جعلت من أفكارها غرائبية، تحاصرها وتتحول إلى أشكال وصور تارة تكون مع الواقع، وأخرى صور من الغرابة تفارق الواقع بعيدا، وجاء سردها القصصي ليخبرنا عن قدرة ناجحة في الإدارة واحتواء الأحداث، فالسرد علم صاغ مصطلحه تودوروف في كتابه (قواعد الديكاميرون)١٩٦٩ وعرفه بعلم القصة، بعد ذلك تطور هذا العلم على يد النقاد الآخرين امثال رولان بارت وجيرار جينيت وقريماس وجوليا كريستيفا وغيرهم، فأصبحت له عناصر، كالزمان والمكان والحدث والحوار والسرد وغير ذلك، هي ما نقصده بقولنا عناصر قصصية أو سردية، وتعددت وظائف السرد القصصي، كما يلي الوظيفة السردية ومعناها رواية الأحداث، وتقديم الشخصيات، ووصف الأمكنة، وكذا الوظيفة التفسيرية وتعني توضيح ما يحدث للشخصيات وتسليط الضوء عليها، والوظيفة الأخرى تسمى تواصلية وتعني التوجه إلى القارئ بالخطاب لأحداث نوع من التواصل، والوظيفة الأخيرة تسمى التقييمية وتعني التعليق من قبل السارد على الأحداث من وجهة نظره أو

---

[*] شاعر وكاتب من العراق.

موقفه الفكري أو الأخلاقي، وللسرد عدة رؤى منها : تسمى "الرؤية من خلف" وتعني معرفة السارد كل شيء عن شخصيات قصته، حتى أعماقها النفسية، و"الرؤية مع" وتعني تساوي السارد مع الشخصيات في المعرفة، أي لا يقدم السارد اي تفسير للأحداث قبل أن تصل الشخصية ذاتها إليه، والرؤية من خارج ويكون السارد في هذه الرؤية أقل إدراكا ومعرفة من أي شخصية في القصة، وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمح، دون أن يتجاوز ذلك كما هو أبعد، كالحديث عن وعي الشخصيات وأفكارها مثلا، أو التعليق على الأحداث فهو سارد محايد. وبما أن مجموعة (المتحولون) ليست قصص مستقلة، إنما جاءت مقاطع سردية تحت عنوان واحد، تعددت فيها الوظائف السردية وكذلك الرؤى، ولاسيما "الرؤية من خلف"، و"الرؤية مع" المتلائمتان مع مجموعة (المتحولون)، حيث الشخصية تعاني الوحدة، فالوحدة هي شعور بالعزلة، وقد يكون هذا الشعور، بسبب نقص العلاقات الحميمة، فتتراكم الهموم وتتحول إلى صراعات نفسية، تتولد منها أفكار تمتاز بالغرابة والجنون، وقد تلتقي مع جوهر قول "لامرتين" : (إن افكاري تفكر لي)، أي يبقى الإنسان ولاسيما ذلك الذي يملك قدرة الابتكار والإبداع، الاستغراق في التفكير في صور غرائبية، وكما في شخصية مجموعة الكاتبة وفاء عبدالرزاق وتحولاتها من حالة إلى أخرى مدعاة للتفكير فيها، ثم التفكير في هذه الحالات وإفرازاتها، ولماذا تكون؟ ولماذا الكاتبة خلقت هذه الأجواء؟ ولماذا تركت الأسئلة تتوالد والإجابات عنها محيرة؟ هل هي قصدية من الكاتبة أم هي راحت تتكور نتيجة ضغوطات الحياة؟

وهكذا لا نجد جوابا ملائما مفصلا يلائم الإطارات الغريبة التي خلقتها الكاتبة .. يقول أفلاطون في محاورة "إيون" : (ان شعراء الملاحم المتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن، ولكن عن إلهام ووحي إلهي، وكذلك الأمر في حالة الشعراء الغنائيين المتازين، وكما أن كهنة الآلهة كوبيلا لا



يرقصون إلا إذا فقدو صوابهم، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون ... ومادام الإنسان يحتفظ بعقله، فانه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب ....)٢، وحينما نخضع نص قول افلاطون للتحليل، نخرج بنتائج قد لا تختلف كثيرا عن الرؤية الحديثة للإبداع الأدبي في عصرنا هذا، فالنتاج الأدبي لا يكون قصدي كاملة، إنما هناك إلهام من قدرة خفية تحركه، ولا تتحرك هذه القدرة، أو القوة إلا في حالة التأمل والاختلاء بالنفس ... إذن الأدب ليس عملاً ذاتياً محضاً، ولا يمكن، من ثم، وضعه خارج الواقع والتاريخ.. وكونه إنتاجاً شخصياً بالدرجة الأولى لا ينأى به عن اشتراطات الواقع والتاريخ والمؤتمرات الاجتماعية والإنسانية... والواقعية عموماً. هذا إذا لم ننس أن منتج النص الأدبي نفسه يتأثر بما يكوّن شخصيته من عوامل ومحددات واشتراطات: فيزيولوجية واجتماعية واقتصادية ونفسية وأخلاقية وسياسية وأيديولوجية.... أي إن المبدع محكوم بمؤثرات قادمة من خارجه، وعى ذلك أو لم يع. هذا الأمر حدث في مجموعة (المتحولون)، وأخذ ابعادا غرائبية سريالية في اكثر الأحيان..

تقول الكاتبة في المقطع ١ : (في خضم استغرابها ورتابة العزف، تجسدت ربابة في المرآة، شيئا فشيئا تحولت إلى آلة عود، تحولت إلى كيتار، ثم تلاشت الأشكال، والصوت، والأصابع، لكن بقي إصبع واحد مشيرا إلى إصبعها الموجه إلى ذات الأصبع في المرآة).. إذن كان حديثا مرآتيا وتحولات خارج الواقع، واستمرت رؤى الشخصية تتحول من مقطع إلى آخر، وكأن الكاتبة تؤسس لخلق حالة لافتة في رفض الواقع وضغوطاته، واجتراح بدائل له، لكن تلك البدائل قفزت على الواقع، وراحت تعشش في عوالم سريالية، كما في قولها : (عشقت،، استعذبت العشق، استشرى مرض في اللوحة، ودار هو الآخر حول اللون الأحمر. فكسى محيط الدائرة بعض الصفرة الخفيفة، من جانب، بينما باقي المحيط استفحلت

عليه صفرة داكنة)، فهنا عكست صراع الألوان من على لوحتها، دلالة على قدرة في السيطرة على اللوحة التي أمامها، بعيدا عن صراعات العالم المضطرمة، ومثالا آخرا قولها: (في الصباح، كان الزمن ذاته، بشكله المعهود، لم يتغير، لم يتحول، ما تحول هو اللون.. في البر، في البحر، في الأبنية العالية والدور البسيطة والقصور. بخطى متثاقلة اقتربت من السرير..)، وفي رؤيتها أن الزمن ذاته ومسار الدهر هو نفسه، المشكلة تكمن في ألوان الصراع، والدليل في نهاية المقطع، الذي يقول: (بخطى متثاقلة اقتربت من السرير..)، أي أنها ترسم مواقف الحياة وصراعاتها من وحي وحدتها وعزلتها.. وفي مقطع آخر، وهي خارج غرفتها تقول: (صمتَت أصوات الزهور والأشجار، أين عناقيد الورد الدامع؟ أين زهرة الكاميليا، زهور الكاردينيا... مدت يدها لتلمس الأرض، تحسست بقايا النساء المعطرات، مجرد قش، تحول إلى رماد.).

ومن هنا بدأت ترسم مسار توالد الأسئلة، تلك التي تتوالد في عوالم تخلقها الشخصية، ثم تبدأ تتساءل حولها؟؟ جعلت هذه الأسئلة المتلقي في حيرة من أمرها، فهي تبدو بأحداثها سريالية خارج منظومة الواقع، إلا إنها تحمل صور محاكاة لأوجاع ذلك الواقع المؤلم ومن طرف خفي ... لذا بدت الشخصية (ضجرة، التكرار ذاته، سطوة جسدها المنهك على الوسائد والسرير، حقيبتها المرمية على الأريكة، كتبها الثقيلة الوزن ملت هي الأخرى من تصفح أصابعها وتحديد بعض الملاحظات بالقلم العريض)، وكأني بالكاتبة ترسم مسار مختبر شخصيتها في غرفة، لاشك هي مكان ضيق، لكنه يتحمل صراعات الكون كله، فهي (كانت يوما تستشف الوجع اليومي وتخلق منه إرادة وتحدٍ، يمرون، يمرون، يمرون. عابرون يمرون، لا أحد كما الله ساعة المغفرة. الناس في المدينة لا ظل لهم وقت تحوَل الشمس إلى حقيقة، ظلالهم تتحرك في الليل، وكلما أولعت الحياة نورها ليلا، كلما اختفى الجميع.)، لماذا أبقت الكاتبة وفاء عبد

الرزاق بطلة القصة، تعيش تلك الوحدة القاتلة، ومن خلال هذه الوحدة ترسم لوحات صراعات العالم بطريقة سريالية، مبتعدة قدر الإمكان عن الواقع؟؟ بحيث جعلتها (امرأة مرمية أحشاؤها بين المدن أن تتقبل هذا الوضع المرهون بزنزانة الحياة الوحشية!! ها هي الحياة بوحشيتها جمعت كل مدنها وأخفتها في قفل بلا مفتاح، مجرد قفل لامرأة.)، الحقيقة هذا المعطى المهم، يعكس قدرة الكاتبة في خلق صوت معارض لصراعات الكون الغير مجدية، خالقة تساؤلات.. (السَّعادة طائر، يغني للزهور، في الفضاء، قلوب ترفرف، لا تخاف النسمة، ولا النسمة تخشى أن تفضح زهوها المعطّر. كي نكون تلك النسمة، لابد ألاَّ نخاف من أنفسنا ومن الآخرين، لأننا بكل بساطة، نسائم عطرة.)، وفاء عبد الرزاق تحاول محاولات في حرف مسار الصراع السلبي إلى صراع إيجابي، ثم تستمر في صور مقلوبة، (ركنت إلى زهرة النرجس في حديقة الدار، فاهتزت النسمة طربا لحضورها، واهتز ذيل كلبها مؤيدا نسمات راقصة. كم شعرت بدفء الدثار الأزرق، حين لسعتها برودة خفيفة مرت على جسدها بعد تحرشها بالستارة المشجَّرة. كانت الستارة كأنثى مرت عليها أصابع عاشق، فغمرتها غزلا واهتزازا. تنهدت لحظتها الراهنة، وغفت على ساعدها مثل طفل، بينما الكلب اتخذ جانب الفراش الأيمن، ليشم رائحة قلبها النابض، وغفا هو الآخر.)، أي أنها هربت من عالمها الإنسي إلى عالم الحيوان وتآلفت معه وتآلف معها.

وكل هذا يعكس لنا جهدها في تكوين موقف محدد، استمرت تحيل ذهنية المتلقي له، فرغم أنه، (أنهكتها الكيانات الخطأ، والانكسارات الشاذة، الألم المسموع والصامت. أنهك مستطاعها، وما كان عليها ألاَّ تكون هي.)، وأعتقد أن بيت القصيد هنا إعلانها بهذه العبارة.. (وما كان عليها ألاَّ تكون هي.)، بعد ان يئست من هذا الصراع المستمر الغير مجدي.. (لا أصابع تصير أجنحة لتكتب، أو

ترسم، ولا ألسنة تنطق بالحب.) وعليه لابد ان تكون هي لا غيرها، لتعلن العصيان الإنساني ...

هوامش:

١. مجموعة (المتحولون) القصصية للكاتبة وفاء عبد الرزاق

٢. كتاب (في الأدب الفلسفي) / الدكتور محمد شفيق شيّا / مؤسسة نوفل . بيروت . لبنان طا١لسنة ١٩٨٠ ص٦٣

.... ❖❖❖❖❖ ....

وفاء عبد الرزاق نجمة عراقية في الأدب العربي الحديث:("حاموت" أنموذجا)

محمد شريف النظامي *

□--------------------------

الأدب العربي العراقي ثريّ بتأليفات وإنجازات قيمة في معظم فنونه الإبداعية منذ زمن قديم. ففي العصر الحديث أيضا، إنّه يحتل مكانه المرموق بفضل جهود كُتّاب بارعين من الجيل الجديد. ومن بين هؤلاء المبدعين الجدد في الأدب العربي العراقي الكاتبة العراقية الشهيرة وفاء عبد الرزاق، التي تنتمي إلى البصرة العراقية وتقيم مغتربة بمدينة لندن منذ مراهقتها. فهذه الكاتبة التي أثبتت مقدرتها الفائقة في كلّ من فنون الرواية والقصّة والشعر العربيّة، تحاول في مؤلّفاتها الجمع بين القيم التي استوحتها من تجربتها الفريدة مع ثقافتين متباينتين تماما، الثقافة العربية والثقافة الغربية. فالأساليب الأدبية والإبداعية التي تتمسّكها في كتاباتها الفنّية والمعاني والموضوعات الفذّة التي تتناولها في رواياتها وقصصها وأشعارها، تحتلّ وفاء عبد الرزاق مكانة مرموقة ليس في الأدب العراقي فحسب، بل في الأدب العربي العالمي أيضا، حتى يصفها الدكتور علي حسين عبد المجيد الزبيدي، الأكاديمي العراقي بـ "الملكة ونخلة العراق الوارفة". فهذه المقالة هي محاولة متواضعة للعثور على شخصية هذه النجمة الساطعة في الأدب العربي المعاصر وإسهاماتها الأدبية وأسلوبها الأنيق المتألق مع تركيز خاص على روايتها الشهيرة باسم "حاموت".

وفاء عبد الرزاق: مسيرتها الأدبية:

وفاء عبد الرزاق هي موسوعة أدبيّة على قيد الحياة، ولدت في مدينة البصرة بجمهورية العراق، واستوطنت في لندن، عاصمة المملكة المتحدة، منذ

* باحث في الدكتوراه، مركز الدراسات العربية و الافريقية، جامعة جواهرلال نهرو، نيودلهي

مراهقتها. فقد اشتهر اسمها الكريم كشاعرة وقاصة وروائية عربية حيث قدّمت ولا تزال تقدّم إسهامات ضخمة في الأدب العربي المعاصر. الآن هي رئيسة مؤسسة رابطة الإبداع من أجل السلام بلندن، حيث تعمل كسفيرة السلام لكي تؤكد التعايش السلمي والمحبة الراقية والخضوع الكامل لأجل الآخرين وتشارك في نشاطات تتمسّك بالرسالات الإنسانية والمفاهيم العالية.

لم تدع وفاء عبد الرزاق نوعا من أنواع الأدب ولا فنا من فنونه إلا تمسّكت بناصيته ونالت منه حظّا وافرا وقدّمت له من عندها إبداعات راقية. فكتبت وفاء ثماني روايات، منها "رقصة الجديلة والنهر" و"الزمن المستحيل" وعشر مجموعات قصصية مثل "أغلال أخرى" و" المتحولون" وغيرهما ولها مجموعة شعرية في العربية الفصيحة وأشعار في اللغة الشعبية. أمّا شاعريتها فهي متعمّقة ومتجذّرة فيها بحيث لاتزال تصاحبها وتلازمها دوما حتى تبدو وترقص أمامها لاحتلال الأمكنة الفارغة حينما تقوم بكتابة القصص والروايات. فروايتها الشعرية بعنوان "تفاصيل لا تسعف الذاكرة" وقصصها الشعرية باسم " وجوه، أشباه، أخيلة" كلتاهما خير دليل على ملازمة اللمسات الشعرية لها، حيث تقول عن شاعريتها "لازمني الشعر منذ تلك اللحظات ولا أظنه سيفارقني حتى أموت، وقد تجلى الشعر في كل حالاتي الكتابية حتى القصصية والروائية تجدني شاعرة".[1] لقد ترجمت كثير من أعمالها الأدبية إلى مختلف اللغات الغربية كالإنكليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية والتركية. تذكر الكاتبة وفاء بأنّ أختها الكبرى "رجاء" وزوجها هما الذان أثّرا في حياتها الأدبية والإبداعية حيث تقول عن أختها "صديقتي الأولى والتي لا أجد مثلها مطلقا هي أختي الكبرى رجاء، تكبرني بسنتين فقط وهي أمي وصديقتي وأختي، لا علاقة لها

[1] أنظر هذا الرابط http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=546181.0

بالإبداع كباقي الأسرة لكن إبداعها من نوع انساني لا يمكن أن أجده في أي قلب على الكون"[٢]،وقد كتبت وفاء عنها قصيدة جميلة باسم "رجاء".

إذا تعمقنا في مسيرة حياتها الأدبية، توصلنا إلى أن لها ثلاث مراحل أساسية في تجربتها الأدبية؛ مرحلة البداية ومرحلة النمو ومرحلة النضج. أما الأولى هي مرحلة أصلية عاشت في العراق من الولادة إلى ستة عشر من عمرها. ففي المرحلة الابتدائية كانت تهتم بكتابة الشعر لا سيّما الشعر في لهجة العراق الشعبية حيث بدأت كتابتها منذ سنّها التاسع. أما المرحلة الثانية كانت هي المرحلة التي عاشت في الإمارات العربية المتحدة لأجل المعيشة حيث عملت كموظّفة رسمية في إحدى البنوك، فهذه المرحلة، كما تشهدها هي نفسها، قد أثّرت في حياتها الأدبية من حيت تشكيل وتطوير وجهاتها ونظرياتها في الحياة، إلاّ أنّ هذه المرحلة لم توصلها إلى النضج الكامل. أما المرحلة الثالثة فهي تبدأ منذ هجرتها إلى بريطانيا، حيث حصلت على حرية غير سابقة في الكتابة وإبداع أفكارها وأخيلتها من أي نوع كانت بدون خوف ولا رعب. ففي هذه المرحلة التي تعدّها مرحلة نضجها، نجحت الكاتبة وفاء عبد الرزاق في تشكيل فكرتها وإبداعاتها في أبهى وأرقى صورها. لقد كتبت حتى الآن أكثر من خمسة وأربعين إنجازا أدبيا ولا تزال تصدر بشكل سنويّ كتبها الجديدة، وآخرها روايتها الجديدة بعنوان "دولة شين" في مطلع العام الجاري ٢٠١٨م. فهي الآن متقاعدة من وظيفتها الرسمية فتحب قضاء حياتها الباقية لأجل الكتابة وتوطيد السلام والتعايش السلمي في أرجاء العالم.

عتبات نص الرواية" حاموت":

---

[٢] المصدر السابق.

"حاموت" هي رواية رائعة للكاتبة العراقية وفاء عبد الرزاق كتبتها سنة ٢٠١٣م. وهذه الرواية الفلسفية التي تتناول حقيقة الموت، تتحدّث بأسلوب كنائيّ بديع عن ملك الموت وعن مهمّاته في الخلق، وتقدم بعض التساؤلات عن الحياة في الدنيا والحروب المتتالية التي تنزع من الناس الهدوء والسكينة وتقضّ عليهم مضاجعهم. تصف الكاتبة تلك الحالة الحرجة: " العيش بسكينة بات من الأمور المستحيلة،، في وقت ترى الكراهية تسود عقولنا، تفتح عيونها وتندّس بين الأوردة. عندما أقف أمام المرآة لتسريح شعري،أجد وجهي مختلفا كليا، وجه شاحب مغطى بأغبرة الحياة"[٣]. بطل الرواية هو شابّ اسمه "محمد" يحاول أن يدرسنا بأن الحياة هي الطريق الوحيد للإنسان أن يصل إلى الله المحيي فحق عليه أن يسير تجاه الموت بدمه وجسده وروحه وقلبه.

هيا نبدأ بعتبات نص الرواية، فعتبته الأولى هي عنوان (حاموت). أما كاتبتنا فهي من الأدباء الذين يختارون عناوين نصوصهم بكل الدقة كي يثيروا بها القراء ويجذبوهم إلى النصوص بمجرّد عناوينها. ف"حاموت" هذا هو مركب من الحاء والألف ومن كلمة موت. فحيث إنّ من شأن عناوين القصص والروايات أن تدل على موضوع النصّ الذي ينتشر في مئات من الصفحات، يدلّ هذا العنوان على الموضوع الذي تتناوله الكاتبة في هذه الرواية، هو حقيقة الموت.

في هذا الصدد علينا أن ننتبه إلى دلالات الحرفين (الحاء والألف) والكلمة (موت) في عنوان (حاموت). فلنأخذ الحاء والألف (حا). **فعند** بعض النقاد، إن "حا" في هذه الكلمة هي از صهار بين حرفين عظيمين عند أهل التصوف والعرفان الاسلامي، حيث يعدّون مجيئ الحاء في أول كلمة كما هو الشأن في اسم (حاموت) إشارة إلى الحقيقة[٤]، فعليه يكون مدلول العنوان" حقيقة الموت". وفي

---

٣ وفاء عبد الرزاق، حاموت، دار العارف، لبنان، ٢٠١٤م، ص:٥٨،٥٩

٤ د.أسماء غريب، جدلية الحاء في سرديات وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر وحاموت كأنموذجين للدراسة والبحث(مقالة)، ص:١٢

رأي كتلة من النقاد، إنّ الحاء هي الحرف الثاني من أحرف ا سم أفضل البشر محمد صلى الله عليه و سلم، حيث سمّت الكاتبة بطل الرواية بـ ". محمد"، وتكتب عن اسمه: " محمد..هو اسمي في شهادة الميلاد، إنما خالتي كانت تناديني بـ"عارف"،لست أدري لم يحلو لها ذلك؟ وأي عارف لا يعرف أي شيئ عن إطلالته الحقيقية على الدنيا"[5]. نرى الكاتبة في الصفحات الأخيرة للرواية تعترف بلعبها اللفظي في العنوان حيث تقول: "تعددت الأشبار "حاموت" الصغرى أو الكبرى، أو أي لعبة من اللعب اللفظي للتسمية، يبقى الوضع ذاته(حا،،موت)"[6].

ومع هذا، لقد اضطرت الكاتبة إلى أن تجيب عن أسئلة القراء المتوقعة: ما هي حاموت؟ وأين تقع؟، لأنهم يشتاقون إلى أصل حاموت وأصل تسميتها ولا يكتفون بمجرد تحليل العنوان "حاموت... مدينة الظلام والكابوس، كأنها غيمة سوداء تحاصر سماء أبنائها وتصهرهم واحدا تلو الآخر، ما هي إلا صدى أسلحة، شكوى مؤلمة، صوت العتمة الخافت والحزن الوقور "[7]. فـ"حاموت ليست مدينة من مدن العراق كما يفهم من السياق بل هو أوسع منها حيث يفهم من قول عزيز ، شخصية أخرى مهمّة في الرواية "أنت تعيش على شبر من أرض حاموت أي شبر هذا، وما حجم "حاموت" الكلي"[8]، فيكون حاموت في هذا الصدد اسما لكوكب الأرض. ولكن بعض العبارات تدعي بأن حاموت هي مدينة في العراق نفسها ومنها ذكريات الكاتبة "وأسترجع الذكريات الجميلة، حين كانت"حاموت" ملاذا وحضنا لطفولتنا،،مدرستي الابتدائية،،شقاوة الأولاد وكتبهم،،أقلامهم وحصص الإملاء،،علم بلادي المرفوع عاليا كل خميس،، أين ولى كل هذا النقاء، وأين أصبحنا؟"[9] في الجملة، تحاول الكاتبة أن تستوعب المدن كلها في دائرة

---

[5] وفاء عبد الرزاق، حاموت، دار العارف، لبنان، ٢٠١٤م، ص:٣

[6] المصدر نفسه، ص ٥٨

[7] المصدر نفسه، ص ١

[8] المصدر نفسه، ص٤٧

[9] المصدر نفسه، ص ٤٧



كلمة حاموت لئلا تقتصر رسالتها المنشودة عبر الرواية في العالم العربي فحسبُ لأنها تنضم إلى ثقافتي العربية والغربية وتمتلك تجربة متميزة مزدوجة بكلتي الحضارتين.

أما العتبة الثانية فهي الإهداء، هنا، تهدي الكاتبة هذه الرواية كالعادة قائلة "أهدي عملي هذا إليها"[١٠]. لم توضح الكاتبة مرجع الضمير المؤنث "ها" ودعت القراء ليوصلوه إلى مرجعه الصحيح ثم تقول:

"ما زلت أتساءل أيتها الملتوية على نفسك:

لو عدلت من ذاتك واستقمت، هل سنولد من انبثاق النار، أم من التراب؟

ها أنا ذا أرسمك مرة أخرى وأقول ما الذي سيحصل؟."[١١]

ونستطيع أن نفهم من دلالات العبارات السالفة، أن الكاتبة أهدت الرواية إلى علامة الاستفهام حيث تخاطب معها نادية بـ "الملتوية على نفسك" ؟ يعني إلى الأسئلة التي لم تجد أجوبة شافية حتى توصلها إلى الحقائق الأبدية آخذة بيدها.

أما العتبة الثالثة للرواية فهيبراعة الإستهلال أو براعة المطلع، هي أسلوب بديع حيث يأتي الكاتب في ديباجة حديثه بجملة من الألفاظ والعبارات تدل على الموضوع الأساسي الذي سيتناوله فيما بعد. إن توجد العبارات المذكورة في أول الكتاب فيمكننا القول بأن له حسن الابتداء بلاغيا. أما بالنسبة إلى رواية "حاموت" تقديم الكاتبة الذي يبدأ بوصف حاموت وما بعد ذلك من البيانات التي يفهم القراء منها داخل النص الروائي. تجسم الكاتبة في تقديمها عن كوارث الطبيعة وكيف يستنشق الموت أنفاس الناس الأخيرة حينما يقعون في حوادث الدنيا بحيث تقول عن حقيقة الموت "لا ينجو من موسم الغرق الجماعي إلا امرأة أو

[١٠] المصدر نفسه، إهداء

[١١] المصدر نفسه، إهداء

طفل أو ربما شيخ..خضوع الجيمع لعرف الأمواج الهائجة"[12]. في هذا الصدد، يعيش الناس في حاموت منتظرين موتهم، وما أصدق قول الشاعر لبيد بن ربيعة العامري" ولقد علمتُ لتأتينّ منيّتي إن المنايا لا تطيش سهامها". وخير مشير إلى فلسفة الحياة والموت فهو تعبير شامل للكاتبة "كنت أسمعهم يقولون: (من التراب إلى التراب)"[١٣]. تكفي هذه العبارة إصدارية لأنها جمعت وقائع الرواية وثيماتها بحذافيرها بحيث يطوف في ذهن القراء حكمٌ مسبق حول قضية الرواية"حاموت" حينما يغوصون في عمق نصها السردي.

تلخيص الرواية "حاموت":

تبدأ الكاتبة هذه الرواية بذكر حاموت بقولها "مدينة الظلام والكابوس كأنها غيمة سوداء تحاصر سماء أبنائها وتصهر هم واحدا تلو الآخر" فحينئذ يحوم البطل الرئيسي محمد ببعض تساؤلاته عن اسم حاموت وأصلها وأصل تسميتها. فـ"محمد"كان رجلا عاديا وسط سكان حاموت فقد أبويه في فيضان حينما كان في عمره الرابع. إنّه نشأ وترعرع في كفالة خالته في غمار الفقر والفزع. إنّه يتذكر بأنه قد تقدم إلى مقبرة والديه بعد مضي أربعين يوما بعد موتهما، وتوسل بالأموات ليشفقوا عليهما. وكان محمّد يعيش وحيدا في بيته بين شبح مخيف يظهر فجأة ويغيب بلمح البصر.كانت خالته تناديه باسم "عارف"، على الرغم من أن اسمه "محمد" كما هو في شهادة الميلاد ولكنه يتردد في تسميتها به قائلا "لست أدري لم يحلو لها ذلك؟ وأي عارف لا يعرف أي شيئ عن إطلالته الحقيقة على الدنيا."[١٤]

---

[12] المصدر نفسه، ص ١

[١٣] المصدر نفسه، ص ٢

[١٤] المصدر نفسه، ص ٣

منذ بداية الرواية، نرى محمّد البطل يفكّر عن وقائع متعدّدة للموت في مختلف أنحاء بلاده. فيذكر عاملا يعود من عمله في القاطرة حاملا كيسا صغيرا مخبئا فيه بعض الهدايا بمناسبة ميلاد طفلته الوحيدة التي حصل عليها بعد انتظار عشر سنوات وأدعية متوالية ونذور عديدة. ولكنّ الموت ذهب بفلذة كبده فلم يجد طفلتها في العتمة إلاّ منحشرة في تابوتها الصغير. وفي الصباح القادم نرى البطل يقرأ الصحيفة، فوجد خبرا عن حرب قادمة بين مدينتي "حاموت" ومدينة مجاورة وفهم أنه ستقع الحرب التي ستؤدي الى القتل الجماعي. الخبر بيان لما رأها من فجائع هذه الوقائع تصطاد ببطل الرواية، ونراها ملتبسا بذاك الشبح الذي يحصد أرواح الناس بلا هوادة ويضع بصمة الموت فوق بيوتهم أو على أجسادهم أو في أي مكان آخر يتعلق بهم. فنراه يتفكر عن بصمات الأشباح وإبهامهم حيث تتسلق إلى الحياة وتخنقها ويتساؤل عن ضحايا الحرب العالمية الأولى والثانية وعن الموت الجماعي فيسأل "هل للموت الجماعي بصمة واحدة أم بصمات بعدد المحروقين فيها؟"[١٥] ثم ينقد الشبح الذي يحصد أرواح الأطفال بسبب الجوع حيث يقول " هل لأطفال الجوع جرم كي يعاقبوا عليه بالموت جوعا؟ أي قلب لدى هذا الشبح؟"[١٦] ثم يرى البطل العجوز المهووسة يعني امرأة مهووسة بالشياطين مرة شاهدت الشيطان يقترب من دارها ولم يؤمن بها الجميع حينما قالت عن تحوله إلى شجرة. مرة اشترت قمحا من بقال وطلبت منه أن يوصلها إلى دارها بسيارته لأن الحمل كان ثقيلا عليها فأمسك يدها المرتعشة ليعبر بها الشارع المزدحم ولكنها أفلتت يدها بقوة من يده وفرت منه حتى اصطدمت شاحنة مملوءة بالحمولة وماتت وبصمة الإبهام كانت على جبينها مغمسة بدمها.

[١٥] المصدر نفسه، ص ٨
[١٦] المصدر نفسه، ص ٨

فمحمد في طوال الرواية لا يزال يتساءل عن حقيقة بصمة الإبهام في وجه العجوز،حيث يتناقل الأطفال حديثا سمعوه من آبائهم " الشيطان انتقم من العجوز لأنها عرفت مكانه، وأشارت إلى الشجرة التي اختبأ فيها. كل ليلة يظهر ويلتف بالظلمة."[١٧]. صارت المقاهي والاسواق تشتغل بحديث الشيطان. فخلال زيارة البطل مقهى "عبّود" علم أنه ظهر الشيطان في إحدى حظائر الأبقار حتى جن البقر بمنظره الهائل وجنّ كل من أكل من لحمه والجشعون باعوها لجزّارين بأسعار زهيدة. وأعدمت وزارة الصحة مئات الأبقار. والناس قد تركوا الدواجن واللحوم حينما عطس الشيطان فأصيب الديك بانفلاونزا الطيور بسبب عطسه وانتشر الخبر بجنون البقر وانفلاونزا الطيور في الإعلام العالمي المرئي والمسموع والصحف.

ثم نرى البطل يركب قطارا متجها إلى مدينة من مدن "حاموت" ،ثم يختار عربة عادية للسفر الباقي لكي يرى الناس وأحاديثهم وشرودهم وهو يحب الزحام دائما. فتعارف مع شاب يتكئ عليه أبوه المريض قاصدا طبيبا مختصا بأمراض القلب وأدخل أباه المستشفى التخصصي لإجراء الفحوصات اللازمة. ثم ذهب مع هذا الشاب إلى مطعم لتناول الغداء وطلب الشاب كبابا مشويا مع البطاطس المقلية والآخر طلب الخبز بدون البطاطس. فلما أكل الشاب الخبز فاضطر الدخول إلى الحمام بمغص مفاجئ وغاب، وعند عودته رأي مصفرا..! بل لم يلبث أن يسقط ميّتا..!! يقول البطل عن هذا السياق "هذه المرة الثانية التي يضعني الشبح بالمحك مباشرة أمام الموت.. لم يكن يومي المحتوم، بل يوم هذا الشاب الذي جاء باحثا عن حياة لأبيه، وبادله الموت بحياته"[١٨] وسبب موته هو إبهام ذاك الشبح المجهول، حيث يحدث البطل "وفي آخر قبضة لي عليه

---

[١٧] المصدر نفسه، ص ١١
[١٨] المصدر نفسه، ص ١٣

شاهدت إبهاما على قمة الباب"[١٩]. ثم يتذكر البطل عن عشيقته" سعاد" التي كانت جارته حيث زوجها أهلها لرجل غنيّ فأقسم هو أن لا يتزوج غيرها وأقسمت لو رُزقتْ بولد ستسمّيه " محمد" لكي تسمع اسمه كل ثانية وتردده بصوتها الشجي ويتذكر الأيام الجميلة معها بذكريات حلوة حتى انهالت عليه قبلتها تحت ظل الشجرة المسكونة الآن بالشبح كما يدّعي الناس.

ثم يشك البطل في ذاته قائلا " هل أنا محمد ذاته وهذا ظله يلاحقني أم أنا الاحق ظلي وأتبعه؟"[٢٠]. ويتساءل لأجوبة شافية لأنه يعيش وحيدا في داره مع قطط صغيرة يتيمة حيث يتحاور مع الشبح أو مع من يقبض الأرواح معترفا بيوم يقبض عليه "كن عادلا لمرة واحدة وبين لي بأمانة وشرف، شرف الرجال لا الأشباح"[٢١]. والناس في حاموت خائفون وينتظرون الموت"ينام الناس في "حاموت" منتظرين أجلهم في أية لحظة ،،تتحقق أحلام الجشع ولا تتحقق أحلام الفقراء،،ربما الجشعون أوفر حظا من الفقراء،،ربما هي حكمة كونية،، لتصبح "حاموت"مهبط الظالمين والمستنفعين، والقتلة"[٢٢].

ثم يتحوّل مسار هذه الرواية، حينما يدرك البطل بحقيقة ذاك الشبح الذي طالما كان يطارده. فأخيرا تهيّأ أمامه بهيئة رجل قوي شديد البأس هادئ وقور. يشك البطل في تسميته بالشبح أم المحجوب "بتُّ أسمع خطواتك أيها المحجوب، لا أدري هل أسميك الشبح، أم المحجوب؟ اختر أنت اسمك إن كنت تسمعني..بل تسمعني وتراني، لذا اخترتني.."[٢٣]. ويتحاور معه البطل ويفهم أن اسمه "عزيز".يستفسر منه البطل عمن يدفعه إلى هذا العمل أي حسب قوله "لتجني

[١٩] المصدر نفسه، ص ١٣
[٢٠] المصدر نفسه، ص ١٥
[٢١] المصدر نفسه، ص ١٦
[٢٢] المصدر نفسه، ص ١٦
[٢٣] المصدر نفسه، ص ١٦

حصادا بشريا وأنت تخلق لنا الحروب والأسباب لتقضي علينا وتزرع بيننا الخصام". ويسأله عن فعلاته" ألم ينبض قلبك يوما بالأخلاق الفاضلة والحب؟ يا أخي أي قلب أنت؟ ما مقياس الخير والشجاعةعندك ؟وما الطاعة؟"[٢٤] فيجيبه عزيز "أنا عبد سيدي "جليل" وأشار بإبهامه "فالإبهام إشارة لموت"[٢٥].

لا يزال البطل يشك هل عزيز عدو للبشر أم رفيق بهم ولماذا يستأنس بالأرواح بهذه الوحشية. فمرة دخل عليه العزيز وطرق الباب كعادته وسأل عن وجبة العشاء ثم تناولا الطعام كعادتهما. ثم قال عما يدري به "صديقي "محمد" أنت لا تعلم ما يعلمه الأشباح، ولا تدرك فعلتهم لأن الواحد منكم في حاموت محدود البصر والعقل"[٢٦]. وخلال ذلك، ذهب البطل إلى دار أخته، بعد الأسبوع عاد إلى بيته مهزوما بالفقد ولا تزال صورة وجه أخته ترافقه وصارت الحياة في مدينة حاموت كئيبة جدا حيث يقول "الحياة في "حاموت"أصبحت حبلا منصوبا لرقابنا، وزعاف أفاع..إذا كان لنا عدو، ف"حاموت" هي عدونا الأكبر.. عدو يدعونا إلى هدم المبادئ وتسلط القوى على الضعيف، الغني على الفقير، المخادع على الصادق، اللعنة على التسامح"[٢٧]. وبات شبح الجريمة يخيم على الجميع وصار الحديث عن الشبح الأصلي مجرد كلمة تقال في المناسبات العادية. ثم جاء عزيز في هدوء ليلة مقمرة حيث طلب الماء البارد وخلال تحدثه استفهم منه البطل عن ساعات ضعفه وقوته وألمه وفرحه وتمرده على سيده ليعرفه جيدا. ثم أخبر بأنه سيقوم بالقضاء على من يسكنون الحاموت لأنهم أفسدوا الحياة وجماليتها ولم يظهر كيفية قضائه عليهم واسترسل في حديثه " العالم يدعوني إلى أخذهم لحياتهم الأبدية، ولا فرق عندي بين هذا وذاك إلا بطريقة

---

[٢٤] المصدر نفسه، ص ٢١
[٢٥] المصدر نفسه، ص ٢٢
[٢٦] المصدر نفسه، ص ٢٤
[٢٧] المصدر نفسه، ص ٢٩



الوصول،،أنا جندي كما هو المحارب في المعركة، بمعنى أنني عبد مأمور، ولكثرة حديث الناس عني وذمهم لي وخوفهم الشديد من حضوري، فكرت بخلق طريقة تجعلهم ينسوني ساعة المعركة، ولا يذكرون اسمي على ألسنتهم..شفقة بهم وبخوفهم مني"[٢٨]. في هذه المرة قد قرب البطل بعزيز أكثر من السابق حيث حاور معه وفهم الأشياء المرتبطة به عند سيده الجليل. وغاب قائلا لن أغيب حيث جعله يتوغل في عزلته.

وصارت الأشباح موضوعات مهمة في مدينة حاموت حتى مثقفوها صاروا يؤمنون بها كأنّها من المسلمات المقدسة، ومع هذا كثرت الشبهات والشكوك حولها وأثارت الجدال في حقيقتها ونعت كثيرون بأنهم هم الشياطين. مرة أخرى جاء العزيز عند البطل وحكى حكاية مؤلمة حيث قبض أرواح خمسة أطفال خلال ذهابهم إلى المدرسة، ثم يسافر مع عزيز ويتعلم منه كيف يتخاصم الشابان الشقيقان حيث فهم أن في كل انسان شره وخيره وفليختر خيره ويفضله على شره. وقد توطدت الصداقة الغريبة بين محمد وعزيز حتى صارا محبوبين لا يفارق الواحد الآخر، وفي بعض الأحيان يصيبه الجنون إن تأخر ولو قليلا ودرس منه أمورا كانت غائبة عنه ولا تصدقها مخيلته. ثم تحدث عزيز عن حقد الناس وخيانتهم وصيرورة الفاسد سيدا والمعتوه إماما والحاقد مرشدا والقاتل ورعا والشاذ رئيسا ويصور حالات الأسياد قائلا "أسيادكم الحاليون، وهم الأعداء الأشد خطرا من الناس العاديين.. فقد زرعت في نفوسكم الأحقاد والضغائن حتى كبر وعظم الشيطان في دواخلهم.. وجاء دور شيطانهم ليأخذ حقه"[٢٩]. عندما شعر محمد بملل بمجاورته طويلا عزم على أن يسافر معه ليرى من تطهرتْ روحه من الحقد وصفا قلبه وعمله من الآثام والأوزار.

---

[٢٨] المصدر نفسه، ص ٣١

[٢٩] المصدر نفسه، ص ٤٢

ثم تعارف على شخص، جسده نحيف وأضاف عنه عزيز "إن حريته من أجل المتألمين على الأرض، كان يقتسم الخبز ويقتطف الثمر مع صحبته، يشد بأسهم بخمر روحه ويسقيها إليهم إن اعتراهم ضعف.. يقابل أهل الضمائر الضالة بالحب والتسامح، وشر الأفكار الشريرة بالحب،، قلبه النبيل لا يلحق الإهانة حتى بعدو.."[30]. ثم تكلم عن العشاق ويقدّس العشق الطاهر النقي وينقد ما يجري في المجتمع، حينما عشقت شابة بشاب غير ابن عمها. وكانت الشابة جميلة وعيناها كأنهما رغيفان لكل فرد في حاموت ولم تتجاوز السابعة عشرة من عمرها. ابن عمها شج رأسها إلى نصفين حتى غرقت بدمائها بعد رجم الآخرين بالأحجار الثقيلة. وكان ذنبها أنها عشقت بشاب دون ابن عمها.

ثم يتحول البطل إلى حاموته وصديقه الأثير "عزيز" ويفكر عن الحرب والغضب المتواجدين فيها بدلا عن الأمن والسعادة ويسترجع الذكريات الجميلة حين كانت "حاموت" ملاذا وحضنا لطفولته ويعيد أيامه المدرسية وأقلامه وحصصه الإملائية وعلما بلاديا مرفوعا عاليا كل خميس. وبعد ذلك جاء إليه عزيز ينهمر في الأكل من المطبخ خلافا لعادته لأنه كان حاضرا على ضفة النهر الذي أغرق الطفلين من قبل. وبعد هذا يطلب البطل أن يأخذه إلى جليل وباقي صحبته ولكن الوقت ليس مناسبا وتأجل تلك الفكرة إلى وقت لاحق.

ثم يقول عزيز عن جليل هو أصحابه حين اشتدت رغبة محمد لرؤيتهم وأخبره لا يستطيع أن يرى سواه لأنه ظهر بصورة الرجل عنده ليعرّفه الأشياء المهمة وليرتقي من الأمور العادية إلى السمو الأعلى ثم تحول كلامه إلى صديقه "أشرف" الذي سينفث نفخته الكبرى. ثم قال عن تسمية الانسان والملائكة أو الأشباح "أسماؤنا تختلف عنكم.. وأنتم تدنسون الأسماء بأفعالكم ، تختارون أطهر الأسماء اقترانا بمن سمي بها، لكنكم الأبعد من الوصول إلى

[30] المصدر نفسه، ص ٤٣

أصحابها...لذا لن يسود سلام في حاموت ولن تبقى."[31] ثم قاله ليغمض عينيه ليريه حلما عظيما. ورأى البطل في حلمه ما لا يراه في حياته حيث تظهر أمامه صور جديدة كلما يضغط عزيز بأصابعه، ثم يسمع نداء رهيبا من جليل " من بقي يا "عزيز"؟ فأجاب" لا أحد سيدي سوى عبدك المطيع، وأخي "مكي، وجابر، وأشرف" ثم قبض روح جابر حين كان يصلي وهو في السجود. وصار مكي بين يديه مثل سمكة ترفرف خارج الماء وأشرف تنفس نفسه الأخير وغرغرته بين أصابعه كأنها مروحة متجردة من الهواء. وبقي عزيز وجليل وكان محمد مختفيا في الشجرة وملتصقا بها.

خلال ذلك، أخذت البطل إغفاءة وصحا على عطش شديد فشرب جرعتي ماء وأصابه السعال بقوة حيث أنقذه عزيز من عدم التنفس وجعله على شكل طبيعي. منذ تلك الليلة لم يفارقه ضيق النفس والسعال والآلام المبرحة في صدره. ثم أدخله في المستشفى وطلب منه الطبيبُ بعض الفحوصات وحدّدَ للممرضة نوعَ التحاليل بعد فحصه ثم اتصل به الطبيب عبر الهاتف بعد أسبوع قائلا "محمد، لا بد من إخضاعك للعلاجات الكيمائية" لأنه أصيب بالسرطان ولم يكن معه عزيز آنذاك. وصار فريسة العزلة حيث يراقب دخول عزيز الذي ذهب لاجتماع صغير مع رفاقه. طفق البطل يحصي الساعات كلما يتعرض لعلاج كيمائي وأصبح خائفا حين وقف أمام المرآة من شكله الجديد "نتف شعر هنا وهناك" حتى بات لايعرفه لأنه مصاب بهزال شديد. ويرى أن "السرطان أحن قلبا على المريض منهم على الوطن، وأقل فتكا منهم..لم يهبطوا علينا من السماء، بل جاءوا من عالم داعر ليعيثوافسادا، سقط الناس كالأسماك في شباك سمومهم"[32].

---

[31] المصدر نفسه، ص ٥٣
[32] المصدر نفسه، ص ٦٢

ويتخيل أخيرا في سريره عن حاموت الآن وتحولها إلى أحسن الحال لئلا تكون مسرحا للصراعات الطائفية والعرقية ولا تكون مركزا للجريمة والمخدرات. وصارت صحته خطيرة تدريجية بعد كل واحد من العلاج الكيمائي وعزيز بات يتهرب من لقائه وهو لا يزال يرجو مستقبل الحاموت " أرجوك إن مت ابقي أنت خالدة، أنا الآن بين أنياب قاهر لا يرحم، أحملك في أعماقي، رغم الريح التي تعصف بك،، وعلي الاستعداد للرحيل،،سترحل صورك معي، لا تخافي،،ستسكن صورك معي وتحميني من العقاب"[٣٣]. لا يزال عزيز يلازم الصمت وعاد ليلا مع ثلاثة أشباح آخرين فدنا منه ومسح على يده وحيى الآخرون بإشارة وإيماءة رأس وصمت ثم يحرسونه بعد غياب عزيز وكان محمد يتذكر عنه "وكأنني ما كنت إنسانا أو كائنا حيا،إنسان تأذي ولم يؤذي أحدا قط في حياته، أحب الجيمع، وعشق "حاموت"كما عشيقة عمره، إنسان لم يتزوج، نذر عمره لعشق أبدي، وضم قلبه إليه لئلا تشاركه أنثى فيه،، عشق حاموت استولى عليه ،، من البذرة حتى لحظة شلل الأعضاء"[٣٤] وهو يشكر عزيز على تخصيص رفاقه لحمايته لأنه أصبح غير قادر ليقوم من السرير ولو لقضاء حاجته وعزيز بكى بكاء شديدا أول مرة في حياته عالما بما سيقع في حياته.

صار جسده مجرد رخام بارد حيث لا يزال يتحدث عن أشياء كعادته وتنصح ويجيد نيته أخيرا "أنت تعتقد بأنني شبح وماثل أمامك بهيئة إنسان،،لكن الاعتقاد ليس كما الحقيقة..لم تجرب الإحساس بالتناقض أمام من هم أعلى منك مرتبة وبيدهم قرارك ومصيرك..إنه لغز ..نعم الحياة مجرة لغز وليس علي حله"[٣٥] وتراخت أجفانها ستجابة لليد الثالثة من رفاقه والتقت عيناه بعيني "عزيز" الدامعة حتى خرج من السيطرة عن كل ما يخصه. حلم أخيرا لرفع يدي

[٣٣] المصدر نفسه، ص ٦٤
[٣٤] المصدر نفسه، ص ٦٦
[٣٥] المصدر نفسه، ص ٦٨

عزيز مرفوعا عاليا والهواء يتخلل ملابسه البيضاء وشعره وبدنه وهمس له عزيز ليتنفس بعمق وقبل الخضوع إليه نظر إلى حاموت من بعيد فرآه مدخنة متصاعدة وتنفس مرددا في نفسه "أصبحت عبدا، أصبحت عبدا يا "محمد" أصبحت عبدا للقوي...أصبحت عبدا"[٣٦].

الخاتمة:

إن وفاء عبد الرزاق تمتاز إبداعاتها بدرجة فائقة، لأنها تبدع بشكل غريب وأسلوب فريد لم يتطرق إليه أحد وتعتني بأن تصبح إنجازاتها الأدبية متميزة بحرف التجديد والتحديث والتخييل. تحاول الكاتبة عبر الرواية أن تكشف الظلم والجور الذين طغيا على "حاموت" وتصوّر البؤس والدمار وغيرهما من الأحداث الفاجعة والوقائع الأليمة التي تقع متتالية فيه. ولا شك أنها نجحت في إثبات صلة وطيدة بين الحياة والموت في واقعها الروائي حيث حققت رؤيتها المنشودة عبر حوار راوي الرواية محمد مع عزيز أي شخصية خيالية جعلته رمزا للموت حينما كان الراوي رمزا للحياة. إن الكاتبة قد مزجت الواقع واللاواقع والحقيقة والخيال في آن واحد حتى نالت هدفها في جعل الشخصية الفانتازية مركزا يدور حوله الحدث الروائي فوق الطبيعي. ولا غرابة في قولي،إنّ روايتها "حاموت" ليست مجرد عمل يمكن أن ننهي قراءتها بجلسة بل نحتاج إلى قراءة عميقة لنصل إلى بَجْدَةَ الرواية. ولها فضل آخر، أنها تُعد أفضل الروايات كما أن نصّها احتلّ مكان القنديل بحيث على ضوئه يمكننا قراءة"رقصة الجديلة والنهر" روايتها الأخرى قراءة سليمة.

المصادر والمراجع:

١. وفاء عبد الرزاق، حاموت، دار العارف، لبنان، ٢٠١٤م.

[٣٦] المصدر نفسه، ص ٦٩

٢. ماجد الغرباوي، وفاء عبد الرزاق: أفق بين التكثيف والتجريب، ط١، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، أستراليا،٢٠١١م.

٣. د.وليد جاسم الزبيدي، فنتازيا النص في كتابات وفاء عبد الرزاق، ط١، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، أستراليا، ٢٠١٥م.

٤. د. أسماء غريب، جدلية الحاء في سرديات وفاء عبد الرزاق: رقصة الجديلة والنهر وحاموت كأنموذجين للدراسة والبحث(مقالة)، ص:١٢.

٥. د.عباس رشيد الدده، سعيد حميد كاظم، الفانتازيا في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣م: دراسة في روايتي وفاء عبد الرزاق وإيناس أثير، العدد ٢٢، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والانسانية، جامعة بابل، ٢٠١٥م.

٦. http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=546181.0

٧. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=45829

٨. http://www.raialyoum.com/?p=356903

٩. http://www.narjesmag.com/pdf.php?id=1390

١٠. http://www.almothaqaf.com/wafaa-abdulrazaq/20539.html

١١. http://www.alhakikanews.com/index.php/permalink/11455.html

١٢. http://www.alnoor.se/article.asp?id=34946

.... ❖❖❖❖❖ ....



المجلد – 2 العدد- 4

تشظي الذات المؤنثة في رواية السماء تعود إلى أهلها بين فاعلية الهيمنة وإرادة الإقصاء

أ. د. نادية هناوي سعدون *

مدخل / الروا ية النسائية بين التغريب والتفكيك

أرست الرواية الجديدة على الصعيد العالمي وجودها كمصطلح اقترن ظهوره بالحداثة وقد عرفها روائيو الغرب من أمثال ناتالي ساروت والان روب غرييه وميشيل بوتور..

وأهم ميزات الرواية الجديدة التغريب والتجريد الأدبي والرفض لأي نوع من أنواع التحديد الاجتماعي للإنسان[١] مع إظهار بشاعة الحرب والاحتلال والكوارث التي تروع البشر وترعبهم وتعرضهم لقبح الارهاب وظلاميته.

والتغريب واحد من الانقلابات الفنية التي كانت من نتاج مرحلة ما بعد الكولونيالية انحرافا بالواقعية التقليدية نحو واقعية جديدة، فقد فيها الانسان القدرة على إعادة بناء نفسه أو أنه دمرّ نفسه بنفسه..[٢]

ونتيجة لذلك غيرت بنى الخطاب المركزية مواقعها وتشظت لتحل محلها بنى

* كلية التربية / الجامعة المستنصرية/ العراق

[١] ينظر: الواقعية اليوم وابدا، بوريس بورسوف ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤ /٧١

[٢] ينظر: واقعية بلا ضفاف جون بيرس ،كافكا بيكاسو، تأليف روجيه غارودي، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

مغيَبة تصادر أدوارها ومن تلك البنى المرأة كذات وموضوع كاتبة ومكتوبة، قارئة ومقروءة من منطلق واقعي يرى أن الانسان"في تغير مستمر الإنسان هو دائما إنسان آخر رغم أنه نفس الانسان وذلك لأنه لا يكف أبدا عن البقاء انسانا" [٣] والمرأة بنية خطابية لها الحرية المطلقة في أن تتموضع في المكان الذي يسمح لها أن تفكك ذاتها أو تشظي الاخر وليست مجرد موضوع أدبي معتاد وتقليدي" يسير موازيا لشخصيتها أحيانا كان بمثابة الظل، وأحيانا أخرى كان الواجهة التي نرى المرأة من خلالها"[٤]

وفي العراق شهدت الرواية الجديدة في ما بعد العام ٢٠٠٣ انقلابات مهمة واقعيا وفنيا مستوعبة أغلب المتغيرات الاجتماعية والسياسية والحياتية التي شهدها الواقع العراقي بعد سقوط الدكتاتورية.

وكان المتحصل منحازا في ملامحه كميا ونوعيا نحو مشهدية روائية بقيت رهنا بالبحث عن المضامين أكثر من بحثها عن الأشكال ومتجهة نحو تفكيك المتمركزات الاجتماعية والتركيز على البنى المهمشة، وقد تجلت في ذلك كله وعلى المستوى الموضوعي واقعية تغريبية ذات سمات خاصة تسمح لكل ما هو قبيح وبشع أن يظهر بحذافيره كتبرير حتمي لبشاعة الواقع ومرارته.. فما من فرق بين الواقع الحادث والواقع الممكن

[٣] الواقعية اليوم وابدا/ ١٣٤

[٤] موسوعة الفكر الادبي، د. نبيل راغب ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢/٣٤١..

الحدوث لان كليهما متحصل وقد يبدو ما هو غير واقعي معقولا وما هو واقعي قد يصبح لا معقوليا متغربا .

وكل ذلك عبر التغريب كوسيلة تقرب بها حقيقة الواقع بكل منغصاته بعد أن فقدت الأساليب التكنيكية التقليدية القدرة على لمس الحقيقة بعمق بكل ما فيها من قسوة وعداء وعنف وخرق وتهشيم.

ويظل هذا التوظيف التقاني متوقفا على مقدار الموهبة التي تمنح صاحبها ارتياد عوالم واقعية الضد إزاء الصراع الأزلي بين الثنائيات القيمية للحياة كالخير والشر/ السائد والمسود /المهيمن والهامش /المؤنث والمذكر وهذه الثنائية الأخيرة بزغ نجمها في سياق البحث عن الحقيقة مقترنا بطروحات فكرية ما بعد حداثية تقوم على أساس أن الأصل مؤنث و" أنه من دون تأنيث التاريخ الانساني لا يحتمل أن يبقى العالم حيا"[٥].

وكان من تجلياتها على الصعيد الروائي أن هيمنت المسرودات والساردات المؤنثات على الكتابة الروائية التي طالما ظلت رازحة تحت طائلة السرد الفحولي بمركزية الرجل ذاتا.

وهذا ما أنتج الادب النسائي الذي لا تكتبه النساء حسب لأنه وإن كتب بقلم المرأة قد يبقى أسير الرجل على وفق ما ألفته الرواية التقليدية واعتادت عليه؛ بل هو الأدب

[٥] مقدمة في النظرية الادبية، تيري ايغلتن، ترجمة ابراهيم جاسم العلي، مراجعة د. عاصم اسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢/ ١٦١.

الذي يعلي من سلطة المؤنث ويجعل منه المبادر والمتسيد على صعيدي السارد والمسرود وليس على صعيد الكاتب أو الكاتبة، ومن الكاتبات اللواتي ارسين تقاليد الادب النسائي الروائية الفرنسية مادلين دي سكودري..[٦]

والكتابة النسوية هذه إنما تندرج ضمن محددات نظرية تبناها النقد النسوي مابعد الحداثي الذي" لا يعني النقد المكتوب من قبل النساء فحسب وإنما هو ممارسة تتقصى التمييز بين ذكورية المجتمع وغيره .. ليبلغ الممارسة الأنثوية في اللغة مارا بالمجابهة والصراع والاستقلال والوعي الانثوي"[٧].

ولا يكون الأدب نسائيا ما لم يكن ميدان السرد فيه معليا من شأن المرأة ورافعا صوتها لتصارع مركزية صوت الرجل مستقطبة إياه حولها كبنية ثانوية او كيان مهمش..

وهذا ما لا يقر به الأدب الفحولي الذي لا يجد في المرأة ذاتا متبوعة بل يراها موضوعا تابعا فرض عليه الرجل ثيمات خاصة ومنها أن المرأة هي رمز الغواية وسبب الخطيئة..

وقد ظل هذا المفهوم الأخير سائدا في الأدب العالمي مستلبا حقوق المرأة ملصقا بها تهمة لم تستطع الدفاع بها عن نفسها .. إلى أن ظهرت بعض الحركات التحررية النسائية

---

[٦] ينظر: موسوعة الفكر الادبي /٣٤١

[٧] النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعورية ، د. محسن جاسم الموسوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت طبعة أولى ،٢٠٠٥/١٢٨

الغربية التي كان لها دور مهم في تأكيد حق النساء في استكشاف لاوعيهن وتطوير أشكال جديدة من التعبير تستجيب إلى قيمهن[٨]

وما تطور هذا النوع من الأدب إلا جنوسة ثقافية واعية منبثقة عن وازع نفسي أساسه الإحساس النفسي بأن الفشل الأنطولوجي هو الذي يولد الفن" ويسمح بطبيعته كهبة بإنقاذ الانسان من التشيوء بواسطة الاخر ويسمح للإنسان بأن يتجاوز ذاته باستمرار وبأن يتخطاها وبذلك يحمل الفن قيمة ما ورائية وميتافيزيقية" [٩]

ويميل هذا النوع من السرد عموما إلى الاستثمار المعلي من شأن المؤنث والمحتوى له فنيا وموضوعيا تعبيرا وبناء، لتنجمع خيوط السرد مع بعضها متواشجة متجانسة في كيفية يتم فيها تطويع التقانات الفنية واستجلابها إلى ميدان السرد عبر مركزة المهمش او تهميش المركز وقلب الانساق وتهديم السياقات وتثوير المستويات ..الخ

ورواية السماء تعود إلى اهلها[١٠] للروائية وفاء عبد الرزاق[١١] تنضوي في خانة الرواية العراقية النسائية التي تقدم الشخصيات النسائية متحصنة بقدرة موضوعية تمكنها

---

[٨] ينظر : النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة د. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٩٨/ ٥٨ نسخة بصيغة pdf / ٢١٩

[٩] الانا والاخر والجماعة في فلسفة سارتر ومسرحه ، سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، طبعة اولى، ١٩٩٤/ ١٦٦

[١٠] السماء تعود إلى أهلها رواية ، وفاء عبد الرزاق، دار كلمة للنشر، مصر، طبعة أولى، ٢٠١٠ .

[١١] مواليد العراق – البصرة تقيم في المملكة المتحدة - لندن -شاعرة وقاصة وروائية تناول منجزها الأدبي نقاد كثيرون عبر دراسات وقراءات نقدية منشورة في مختلف الصحف والمجلات الورقية والالكترونية، نالت أعمالها الشعرية والقصصية والروائية العديد من الدراسات وشهادات التخرج وأطاريح الدكتوراه والماجستير ودرجة الأستاذية، والدكتوراه الدولية. ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki

من إعادة صياغة كينونتها متعرفة على ذاتها الحقيقية مشيدة وعيها المؤنث من خلال الإعلان عن نفسها والإضمار للآخر.

وقد تم لها ذلك عبر اللغة التي طوعت أنثويا لتكون في صالح المرأة نافضة عن كاهلها ذلك القهر الذي ظلت تعانيه حين كانت اللغة جزءا من خطاب يلبي دوافع الرجل ومجرد موضوع ثقافي وليست ذاتا ثقافية أو لغوية[١٢]

وفي الرواية موضع الرصد سنلمس كيف تمتلك المرأة القدرة على أن تنتهك التقليدي والمعتاد متمردة فنيا وموضوعيا بهدف كشف الحقيقة وفضح المستور ومكاشفة الآخر من خلال نفسه ليغدو مجرد قطب تابع لا يظهر الا كهامش وفحولته مقصية لا تستقيم الا تحت مظلة الأنثوية..

وتتشظى الذات في الرواية إلى كيانين مؤنثين متمردين على نفسيهما أولا وعلى صانعهما آخرا فبعد أن كانا يقبعان داخل لوحة فنية فإنهما يتحرران إلى خارجها لتكون لهما حرية التجول في الواقع على هيأة امرأتين سمراء وشقراء وفيهما سر يطوقهما كامن في النظرة التي منحها الفنان وليد لهما فالسمراء مترددة وخائفة من المجهول من خلال نظرتها المتوسلة الراعشة اما الشقراء فمتحدية وشجاعة من خلال نظرتها المحدقة إلى المجهول بثقة.

---

[١٢] ينظر: السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهري، حاتم الصكر، مجلة فصول، مجلة النقد الادبي علمية محكمة، العدد ٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤/٢١٣.

وتصبح المرأة مالكة لكينونتها معلنة عن نفسها مركزيا عندما ترفض الدور الذي اختطه الرجل لها ككيان تابع لا يملك قرارا ولا استقلالا فتكون قادرة على تبادل الدور مع الرجل لتجعل منه تابعا لا متبوعا وهامشا لا مركزا وهذا ما قررته الصورتان الانثويتان في اللوحة بعد أن عقدتا مع الفنان وليد اتفاقا مفاده أن يمنحهما حريتهما ولكن بشرط أن يعودا إليه بعد اثني عشر يوما وهو موعد افتتاح المعرض للزوار..

أما وليد الشخصية الذكورية التي أمدت الكيان الانثوي بالحياة والحضور والمركزية؛ فان وظيفته لا تعدو أن تكون هامشية في السرد وقد جعلته الكاتبة مبتور الذراع ومؤسلبا بين ماضيه الذي يقدس القيم؛ وحاضره الذي يهرئ الثوابت ويدنسها لتضيع ذاته منشطرة في كيانين احدهما مستلب لكينونته والآخر مهمش لها وهذا ما ساعد على مركزة الفعل المؤنث داخل المشهد السردي .

وأهم سمات شخصية وليد انها هامشية ثابتة قارة غير قادرة على التغيير مستسلمة بخنوع وبلا أدنى مقاومة فهو حي وميت معا، بينما حضرت المرأة مهيمنة بثقة على أطراف العملية الإبداعية كلها ..

وانسياقا مع أبعاد المكاشفة في الرواية مدار الرصد التي منحت الذات النسائية هيمنة شبه تامة ؛ فإننا سنتناول الكيفية التي بها وثقت الذات علاقتها بنفسها وحددت من ثم صلتها بالآخر الذي تشظى موضوعيا وتفكك فنيا متشكلا في سياق الكينونة الانثوية المؤلفة والساردة والمسرود لها؛ وعلى ثلاثة مستويات هي:

١. الهيمنة مناصا على مستوى ما قبل السرد.

٢. الهيمنة تشظيا واقصاءً على مستوى السرد.

٣. الذات بين التشظي والهيمنة على مستوى القراءة.

أولا / الهيمنة مناصا على مستوى ما قبل السرد

انخرط جيرار جينيت كغيره من السيميائيين والشعريين في مساءلة النص بمكوناته السردية بوصفه منطقة قابلة للحفر والتأويل لا يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تكون بمثابة مناطق حافة ومتاخمة له تعمل على انتاج معناه ودلالته، وقد اصطلح على ذلك بالمناص أي ذلك النص الموازي للنص الأصلي[١٣].

وهذه المناصات هي أيضا متعاليات نصية لها وظيفة سيميائية منها أن هذه الرواية نسائية مدخلا وإهداء وفصولا سبعة وعنوانا رئيسا وعنوانات فرعية وفيها الذات المؤنثة كون متخيل وكون واقعي.

وتتأطر ثيمة العنوان الرئيس في معنى مؤنث(**السماء تعود إلى أهلها**) وهي تنزاح بفعليتها المضارعة وبأسلوبيتها المجازية من تجسيد صميمية الترابط بين الأرض والأهل إلى تجسيد الغربة بينهما أرضا واهلا، فالأهل في معاناتهم صنوف القهر والاستكانة والظلم إنما يعودون إلى السماء وليس إلى أرض الوطن في استمرارية سرمدية أن العودة

[١٣] عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم :د. سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط١ ، ٢٠٠٨ / ٢٨.٢٧

جيئة وذهابا هي استعلام استباقي لمعادلة أن الارتقاء على تدني الواقع والارتفاع عن منغصاته والتسامي على غرائبيته، سيساوي فاعلية عودة الوطن إلى أهله ولاستحالة تحقق هذا الأمر فان ما ستؤول إليه نهاية الرواية سيغدو على خلاف ما هو متوقع تماما.

وإذا كان هذا الارتقاء محض خيال؛ فإن مجازية عودته إنما هي عود بالأهل إلى مكان يتسم بالسمو والعلو ممثلا بالوطن كقيمة روحية مقدسة ليختلطا مع بعض اختلاطا لا يعود ممكنا معه التمييز بين البدء والختام انها دائرة تعود من حيث ابتدأت وتبدأ من حيث انتهت، انها دورة الحياة التي بدايتها ذهاب وخاتمتها عودة بغض النظر عن طبيعة المحددات المكانية.

وبذلك تتوالد الثنائيات المتضادة التي بها تتحقق الحياة ارتحالا وعودا قبولا أو رفضا، غيابا أو حضورا، عجائبية أو مألوفية، بوحا وصمتا، علوا ودنوا، وطنا ومنفى.

وقد جاء الإهداء(**قلب يسكنه الفقر، قلب تسكنه المدينة، قلب تسكنه الفأس، سكني بهذا الثقب أيها الصاعق سآوي إليك)** مبنيا على ثلاثة معطيات تخييلية تمثلها الرغبة في التوطن والاستقرار بحثا عن الالفة والامان دفعا لفاقة العوز والحرمان وقد ساندت هذه المعطيات وتيرة صوتية مصدرها تكرار صوت القاف بما يحمله من دلالات الاجهار والقوة ليحصل تآلف صوتي ودلالي معا، كما ان تذييل الاهداء باسم الروائية وفاء وفصل حروفه وترتيبها بشكل عمودي إنما يدلل على الرغبة اللاوعية في اتخاذ الكتابة وسيلة للتحرر وإعلانا عن الهوية بلا موانع وتجاوزا للممنوعات بلا مداراة ورفضا

للخوف والخجل والانطواء. أو لعله رغبة دفينة في إثبات كينونة الانثى بشكل عمودي وعميق مهيمنة على الآخر افقيا مسطحة إياه سرديا.

وبذلك يحقق الإهداء وظيفته ليكون بمثابة توطئة واستشراف لما سيتم تحصيله من قراءة المتن الروائي كله كما غدا عتبة مناصية ملائمة لتحقيق المكاشفة التي هي الهدف المركزي الذي سعت الرواية إلى تحقيقه متنا وهامشا.

وهي إذ لم ترقم فصول الرواية فإن في ذلك بعدا إشاريا أن الأحداث لن تعرض تنضيدا أو تتابعا بل ستقفز وتتناوب ومن ثم لن تكون هناك حاجة للأرقام وان ما عضد هذا الاشتغال الما قبل سردي المناصات التي هي عبارة عن استدعاءات لعبارات شاعرية لتكون بمثابة تنبيهات اشارية لانتهاء مرحلة سردية وابتداء اخرى اولا وكعنوانات فرعية تتمارى فيها العنونة الرئيسة اخرا .

وقد نجد في بعض مناصات العنوانات الفرعية إنها لا تكثف محتوى الفصل بل تكون مجرد بحثٍ عن افق على مستوى الترميز كما في عنوان الفصل الثاني الذي عرض فكرة اللون حيث الذات تتجمد في لوحة فنية وقد يماثل هذا ما رسمه القدر لمستقبل وليد منذ دخوله كلية الفنون الجميلة وعشقه لعلية ..

وقد نجد في بعض المناصات حضورا لافتا للطبيعة كعنصر مادي يكمل العنصر الوجداني وكتعبير معنوي عن الأحاسيس الشعورية للذات المؤنثة فالمفردات(الغصن واللون والسماء والبحر والروح والريح والقلب والأشجار) هي مداخل تعبيرية تتعالق

كتابيا مع المتن المعنون مفضية إلى متاهات وتداعيات موضوعية دالة على طبيعة الاحداث التي ستتوإلى تباعا.

ومن ذلك أيضا أن مناص الفصل الأول واجه القارئ بعنوان(**غصن تدلى من إطار**) ثم اتبعه باستفهام تهكمي متعالق تناصيا مع مقطع شعري لأدونيس(**ما تكون الذات التي تحيا في آن ضحية وجلادا؟**)

وما بين دلالة الغصن الطبيعية التي فيها معاني النماء والارتقاء والتجدد وما بين الذات في دلالتها الحيوية على الشخصنة والفردية تتلاقي مقصدية التبلور والظهور والانكشاف لنعلم مسبقا أن المتن السردي الذي سينضوي تحت هذه المدخلية النصية إنما يتمحور حول لوحة فنية اشتركت في صنعها الطبيعة والذات معا وقد استمدت الثانية من الأولى هويتها الابداعية.

وتستقطب هذه اللوحة الفنية كل من رآها بسبب ما حوته في داخلها من انزياح اشاري مثَله الغصن الذي تدلى من الإطار ودلالته الرمزية على ذلك الكيان الذي شذَّ عن ذاتيته المتخيلة ليتحول كيانا متجسدا في العامل والموضوع معا.

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان صادم(**اكتشاف ابليس**) متبوعا بحكمة في صيغة استعارية(**نحن حقيقة عارية وهم عراة بلا حقيقة**) لتتم معادلة جديدة فيها انثيالات من أسئلة شتى من قبيل: هل الألوان هي الحقيقة أم أن الحقيقة نفسها مزيفة في ألوان؟

وقد تختصر الكاتبة الحياة في فلسفة توجزها بجملة شعرية(**بحر يتسع في اصبع التلفاز اسفنجة تمتص طالع الحقيقة**) وتختارها عنوانا للفصل الخامس وتذيلها باسمها (وفاء).

وحمل أحد الفصول العنوان الذي اختير ليكون عنوان الرواية الرئيس فالسماء تعود إلى اهلها وتذيلها الكاتبة باسمها وقبله اسطر شعرية هي: (**أوراق الحرب/ تلعب بذكاء/ والغامض مؤيد/ لا لزوم للتسرع/ ايها الحلم الاصفر**)

ثم تتبع ذلك باستهلال حكمي مأخوذ من قول لطاغور(**انا طريق تصغي في صمت الليل إلى خُطا الذكريات**) مشفرة الرسالة التي ارادت توصيلها إلى قراء روايتها وخلاصتها محصورة زمانيا بين ماضٍ سوداوي وبين تجليات واقع مأساوي يظل مستقبله مجهولا دوما وغامضا..

وحمل الفصل الأخير عنوان(**فصل الروح عن الجسد**) كدلالة مأساوية على نهاية بطلة مناضلة يحكم عليها بالموت ليكون ذلك الحكم حتما مقضيا" **لا أعرف في أية أرض سيتحول جسدي إلى نفط**" وتذيل العبارة بوفاء لتؤكد واقعية القصة التي يكمل أولها ما انتهى اليه آخرها.

وبذلك تكشف لنا الكاتبة عن مفارقة الواقع المعيش الذي بدا أغرب من الخيال بل هو الجنون من خلال تذييل شاعري تختتم به الرواية ليتبين لنا أنها لم تستحث خيالها للكتابة بعد ولكن ما دونته كان من انثيالات الذاكرة في ما يشبه التداعي اللاشعوري"

للعاقل ذاكرة مجنون وللجفون تكوين البدء على فنتازيا الخيال المعجون بدم الو اقع "[١٤]

ويتلاقى هذا مع دلالة العنوان الرئيس فكون المبتدأ السماء فإن أفول الأهل نحو السماء هو نهاية المشوار او ان الواقع بغرائبيته يعود إلى الخيال كما ان الخيال يمكن ان يستمد مادته من الواقع بلا مشقة وما ذلك إلا لكونهما قد اختلاطا وتفاعلا حتى ما عاد ممكنا التمييز بينهما بدءاً وختاماً.

إنها دائرة تعود من حيث ابتدأت أنها دورة الحياة التي خاتمتها الموت الذي به الحياة ليغدو الغياب هو الحضور والعجيب هو المألوف والبوح هو الصمت والسماء هي الأرض والوطن هو المنفى وبهذه التضادات الثنائية تتجسد الحياة سماءً وأرضا.

ثانيا / الهيمنة تشظيا و اقصاءً على مستوى السرد:

يقوم السرد في الرواية على نسق التناوب أي سرد اجزاء من قصة ثم اجزاء من قصة اخرى باعتماد البناء الدائري بمعنى" ان الاحداث تبدأ من نقطة ما ثم تعود في النهاية إلى النقطة نفسها التي بدأت منها"[١٥] ، وقد أدت شخصية (راوية) دور الساردة التي سبرت أغوار الشخصيات الاخرى وهي عارفة بالأحداث في وحدتها الموضوعية والفنية وتحولاتها الزمانية والمكانية.

---

[١٤] السماء تعود إلى أهلها رواية / ٣٨٥

[١٥] البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، الجزء الاول السرد، د. شجاع مسلم العاني ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤/٤٣

ولم يعد وليد الشخصية الغامضة بالنسبة لها والمؤثرة فيها؛ بل غدا مجرد عنصر هامشي معروض أمامها على حقيقته واضعا مصيره بيدها.

وقد ضمنت المرأة لنفسها احتلال بؤرة الاحداث لتكون مركزية في قدرتها على التغيير ماسكة زمام السرد لتطوعه بحسب ما تراه صالحا لها ولمجتمعها مفككة الرؤية التقليدية للمرأة كموضوع أدبي أثير مما ظل ملازمة لها على امتداد تاريخ الأدب العالمي" **اكشط عن أوراقي كلمات قديمة واكتب ذكريات أحبُّ إليَّ من كل أحبار الحروف و اقرَبُ إلى نفسي تفضل لنجلس سأبدأ من كلمة كنتُ**"[١٦]

وبسبب هذا الفهم الجديد لكينونتها تغيرت وظيفتها في الحياة فانطوت على متطلبات مجتمعية لها صلة وثيقة بالوطن والانتماء والخلاص والحرية.. ووراء ذلك ميل خفي ورغبة نسائية لا شعورية في السطوة والهيمنة والسيادة على الواقع والخيال معا.. إلى درجة أن المفردات المؤنثة لا ترد عندها إلا في موضع الأمل والانتصار في حين أن المفردات المذكرة لا ترد إلا في موضع الخيبة والخسارة والحرب حسب..

كما تعاضد الخارج نصي/العنونة الفرعية مع الداخل نصي/المتن في إثبات أن الهيمنة السردية هي نسائية خالصة فالمرأة التي هي كيان مرسوم ليست شبحا متخيل الوجود بل هي كيان متجسد واقعي الحضور وهي في كلتا الحالتين شفرة سردية باحثة

[١٦] السماء تعود إلى أهلها رواية /٢٠

عن نموذج نسائي إيجابي يتمثل في امرأة تتمتع بمقومات التحدي نافضة عنها التبعية كونها ليست أُلعوبة بيد الاخر..

والهيمنة عبارة عن وظيفة تنهض بحملها إحدى أدوات السرد لتكون ممثلة لوجهة النظر المركزية في بناء رواية ما، وكاشفة عن رؤية الروائي وتصوره إلى حد بعيد[١٧]

وأول مظهر من مظاهر الهيمنة على مستوى السرد نقض ما اسسته الميثولوجيات من تبعية المرأة للآخر خارقة بنيتها ومنها أسطورة بجماليون التي استدعيت لتحكي قصة العاشقة التي ضحت بحبها من أجل الاخر منكرة ذاتها ومالكة قرارها في ظل العلاقة الجدلية بين الفنان ومجتمعه.

وعند ذاك فإن الرجل لن يكون مهيمنا على المرأة ليرسم لها الطريق الذي يرتضيه لها؛ بل هي التي ترسم له طريقه.. ويتجلى التحول في الحبكة السردية بشكل أدق متناصا مع التمثال الأنثوي جالاثيا التي هي صنيعة بجماليون التي جسدتها الشقراء ذكرى بعد ان اغوت وليدا ودفعته إلى قبول طلبها ليمنحها والسمراء اثني عشر يوما على ان تعودا قبل تمام الساعة الثانية عشرة ليلا اذ سيتم العرض بعد ثلاثة عشر يوما فوافقت كلتاهما ..

وفي هذا تعالق سردي مع قصة سندريلا ممثلا بالمدة الزمنية للتحول السحري الذي سيفقد سحريته بعدها ليعود كل شيء إلى حاله حيث تفارق السمراء الواقع تاركة فردة

---

[١٧] ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق / ٦٩

حذائها عند محمود" **ارتبك محمود متعثرا استوقفته إشارة عبور المشاة بينما عيناء عبرت إلى الجانب الثاني من الشارع وغابت في لمح البصر"**[١٨]

وفي ظل عالم واقعي تصطدمان بما فيه من تزييف ومخاتلة فالناس مراؤون وكاذبون وانانيون تقرر المرأتان العودة إلى وليد بملء ارادتهما مفضلتين الحبس في اطار اللوحة على حرية الواقع الزائف.

ومن هنا فان عودتهما لم تكن رهنا بوليد بل كانت رهنا بالواقع الذي لم يكن بمستوى طموحهما فلم يعجبهما، حتى بدا لهما ان عالم اللوحة الداخلي خير من الواقع الخارجي وبقيت الدمعة الحائرة هي خلاصة استكشافهما له .

فهل كانت لوليد من وراء هذه الصفقة رغبة متدارية أو لا واعية في استحواذ الأنثى عليه بعد أن وقع في عشقها ليكون هذا العشق هو السبب في تحطيمه ؟!!.

ولعل الإجابة بنعم ستبرر لنا انقلاب الكاتبة على نموذج بجماليون الفنان الهائم الذي أغرم" بجمال تمثال من صنعه فرجا افروديت أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال ففعلت أكثر من ذلك إذ وهبت التمثال نفسه الحياة عقابا له على أعراضه عن الزواج. وينفر منها حين يراها تزاول أعمال البيت وتحمل المكنسة فتبتعد بعملها هذا عن صورتها المثالية التي رسمها في ذهنه حين كانت تمثل الجمال الخالص ويثور الفنان على رؤية المرأة في صورتها الواقعية، فيدعو الإله أن يردها تمثالا عاجيا كما كانت ثم ينهال على

[١٨] السماء تعود إلى أهلها رواية / ٣٨٠

رأسها بالمكنسة"[١٩] فإذا كان بجماليون لا يرى المرأة إلا كرمز للجمال المثالي فإن وليدا رأى جمال امرأة اللوحة الشقراء جمالا جسديا مغويا فوقع في نهاية المطاف في حبائلها متغاضيا عن حب السمراء له مهشما كينونته، وفاقدا من ثم هويته مصطدما بإشكالية العلاقة بين المثال والواقع.

ولا غرو أن تؤدي الشخصيات النسوية الأخرى أدوارا ثانوية مشابهة، ليكن فاعلات وحيويات بالقوة نفسها التي كانت عليها الشخصية الرئيسة/ راوية، فعيناء الأنثى السمراء ذات الرداء الأحمر قد أغرمت بوليد وهي لذلك ليست مصدر الغواية؛ بل هي كينونة رومانسية تجسد فيها الحب المثالي، أما ذكرى الشقراء بالثوب الأزرق فأنها تمثل الصورة المألوفة للمرأة كمصدر للغواية والخطيئة.. كونها كينونة واقعية نفعية ووصولية.

أما الشخصيات الذكورية فقد كانت ثانوية بحيوية تجعلها سلبية لا تظهر إلا في موضع الضعف والاستلاب والخسارة وهذه هي الهيمنة الثالثة للمرأة. ويبقى وليد مجرد قطعة من أثاث وخريطة بلا ورق يعجز عن صنع امراته الافتراضية التي بحث عنها فلم يجدها في الواقع ويشاكله في ذلك رجال السجن فجميعهم ساديون وسلبيون ومحمود

[١٩] الادب المقارن، الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، طبعة خامسة، ١٩٨١/٣٠٨.٣٠٩.

مرائي ومخادع ومغو وفرقد لم يمتلك الا بعض مقومات القوة ولولا ذكاء راوية لما استطاع القيام بأي تغيير.

وقد أسهم توظيف تقانة التغريب في تمويه الحقيقة وتقديمها في صيغة واقعية مفارقة للمنطقية وهو ما منح الرواية بعدا واقعيا سحريا تمثل في ولوج متاهة العالم الفانتازي الاستيهامي لامرأتي اللوحة اذ تحولتا من هيأة جامدة لا حياة فيها إلى انسيتين تنطقان وتتحركان وتشعران.

وعلى الرغم من اختلافهما المبدئي في فهم الحقيقة الانسانية إلا أنهما كانتا تؤديان دورا مركزيا في رؤيتهما للرجل كضحية وهذا ما تبادر الشقراء إلى فهمه فواقعية المرأة في الحياة تنحصر بحسب رؤيتها في لعبها دور الغواية لا غير في حين ظلت السمراء مقتنعة بطريقة سريالية بعالم وليد المثالي مسترجعة كلماته التي حفظها عن جبران خليل جبران وعبارات المسيح ..

ولكون هذه الذات تتشظى إلى كيانين مؤنثين الأول يرمز للمرأة الغربية والأخر يرمز للمرأة الشرقية فان سبب التشظي انما يكمن في(وليد) الفنان الذي في دلالة إسمه امارات الخلق والصنع والتكوين والذي اودع في احدى الصورتين دمعة جذبت اهتمام زائري المعرض الذين راحوا يتساءلون عن سر جمال هذه الدمعة.. وما ذلك الا لكون"

شخصية الخالق اكثر غنى من مخلوقاته وهو اذ يبدعها يهيئ نفسه لإبداعات جديدة "

[٢٠].

وتنحصر المفارقة في أن الكيانين اللذين لم يعودا مجرد تابعين قد صارا فاعلين لهما السيادة وهذا ما جعلهما تفلتان من قبضة وليد وتتحرران من سيطرته بعد ان عقدتا معه صفقة سرية لان الذي منحهما التجسيد بالألوان هو وحده القادر على ان يمنحهما حريتهما مقابل ان تعودا اليه بعد زمن فكان ذلك لهما اذ صارا كيانا مؤنثا وحقيقة ماثلة لا متخيلة وواقعة حاصلة لا متوهمة.

ولعل وليدا الذي عاش واقعا مريرا ظل يطمح إلى فهم مثالي للحياة وهذا هو ما جعله يودع في لوحته سرا خفيا لن تكشفه الا مكونات لوحته النسائية التي سيطرت على حواسه تاركة اياه تابعا لا متبوعا ومستولية على جوارحه لتنتقل به من اجواء واقع مر إلى عالم متخيل ذي اجواء رومانسية فاعتقد انها تناديه خالصة له وحده وانها معبودته وصنيعته التي استحوذت عليه" **ها هي حواء تحتل الصدارة بهذا الحماس يبقي متفرجا أحيانا ومبتسما ابتسامة المتفائل ريشته ما عادت تسخر منه...رعشة النظرة المتوسلة بحبيب يجهل اضاميم باقات العشق قولها له تعال وعش معي في**

---

[٢٠] الواقعية اليوم وابدا / ١٠

كوني وهواي كل هذا يعني ان ريشته موج أناشيد من غزل ترجمت صمتا تعرق في ملامح امرأة ذات جمال خاص انه صمت باني يتهدج داخل الروح" [٢١]

والحقيقة أن اللوحة غلبته وأن مصيره سيبقى مرهونا بالمرأة السمراء التي منحها نظرة مترددة متوسلة راعشة واسمها عيناء وهي بردائها الاحمر قد أدمت أصابع وليد وجعلت أعصابه تضطرب في كل جزء منها" **في حياة كل فنان امرأة واحدة وعدة عشيقات امرأة هي حياته لتكن ما تكون وان صورة وهمية من بنات افكاره. المهم بصمتها في روحه وروحه في إطار"** [٢٢]

ولأنها عشقته بكل معنى الكلمة لذلك تسامحه على خطيئته تجاهها ويبقى خياله يطاردها وترغب ان تكون حقيقة لا صورة" **هو من رسمها هو من جعلها ممتلئة وصبغ شعرها بالسواد كما صبغ قلبها بالمه هو خالقها وخالق مفاتنها و خطؤها اذن وهو ذنبها وغفرانها "** [٢٣]

وأما المراة الشقراء فاسمها ذكرى وكان وليد هائما بها" **الله يا شقرائي ادفع عمري كله مالي سعادتي رضاي وزعلي نومي ويقظتي من اجل نظرة رضا من عينيك "** [٢٤]

---

[٢١] السماء تعود إلى أهلها رواية / ٨

[٢٢] م. ن/ ٢٧

[٢٣] م. ن/ ٤٠

[٢٤] م. ن/ ٣٩

وقد جعلها متحدية وشجاعة من خلال نظرتها المحدقة إلى المجهول بثقة" **كما لو أنها مغروسة بنار خطت كحلتها ريشة صداحة ..هاجس الفوزيزيده توهجا "** [٢٥]

وإلى جانب هذه الهيمنة التي فرضها هذان العنصران النسويان المتخيلان اللذان تقاسما مساحة اللوحة باللونين الاحمر والازرق؛ فان هناك هيمنة نسائية واقعية مصدرها خارج اللوحة تتمثل في المرأة الزائرة للمعرض والتي ستدلل الأحداث على انها الكاتبة وفاء عبد الرزاق نفسها.

وقد اعطت لنفسها الحق في أن تقدم نقدا تشكيليا يصف براعة اللوحة وقد اطلقت عليها(**لوحة البحر**) وتصفها بانها عبقرية الفنان وان فيها رواسب أعماق أستاذ وليد[٢٦]

وإن ما يجذبها في اللوحة هي المرأة السمراء" **كانت ترى ذات الرداء الاحمر كغصن تأرجح من اطار**"[٢٧] وهو ذات الوصف الذي اختارته الكاتبة كعنوان للفصل في دلالة مشفرة أن راوية هي وفاء.

وبوصفها ساردة عليمة ومراقبة لذلك تدخل إلى بواطن عيناء لتكشف لنا اسرار عشقها" **كان يقبلها قبل ان تكتمل في يديه يقبلها ..اختلاط الضوء بالعتمة على ثوبها الاصفر بينما انين امرأة من تكوينه عشقته من اللمسة الاولى من النقطة الصفر**

[٢٥] م. ن/ ٩
[٢٦] ينظر: م. ن/ ١٠
[٢٧] م. ن/ ١٠

شكوكها توددها ثورتها و انتظارها غضبها الصامت وصمتها الغضوب الاحتياطي من الصبر الذي استنفدته في خلق اعذار لخطيئته ..اندماجه باللاوعي الفني استعادته لوعيه نومه صحوته خروجه من دورته الدموية في مدحه شقراء ذات قلب عاقر لا ينجب حبا كحبها " [٢٨]

وليس غريبا أن جلُّ دور وليد انما تلخص في أنه امد الكيان الانثوي بالحياة والحضور والمركزية ولم يعد له على الصعيد السردي الا دور هامشي محدود .

ولأنه ما عاد الا كينونة مؤسلبة منهزمة من نفسها لذلك جعلته الكاتبة مبتور الذراع عليه امارات الانهاك والرضوخ والهجر والجدب والعوق بذاكرة معطلة وبانتماء حزبي غابر سرق منه الكثير وفاته من عمره زمن كبير.

وهو الذي انحدر من اسرة معدمة من جنوب العراق لم يستمتع ببراءة الطفولة ولم يظفر بحلمه في لوحة رسمها ذات يوم لعلية الصبية التي وجد فيها القسيم الروحي لأحلامه .

ولا غرو عندئذ ان تمارس النسوية دور العامل والموضوع فالكاتبة هي نفسها الساردة الذات الثانية لوفاء ومن ثم لا نجانب الصواب اذا قلنا ان لا فاصل" بين المرأة بوصفها موضوعا والمرأة بوصفها عنصرا أساسيا من عناصر البناء للنص القصصي"[٢٩].

---

[٢٨] م. ن/ ٣٨

[٢٩] تحولات النص بحوث ومقالات في النقد الادبي، د. ابراهيم خليل، وزارة الثقافة، عمان، الاردن، طبعة اولى، ١٩٩٩/ ١٥٩

وسيغدو الحضور النسوي هو الواجهة الخلفية لماضوية فحولية وتظل النساء تتطلع إلى مستقبل يقلب مركزية الاخر لصالح المرأة كي تتسيد فتكون لها وحدها الكلمة الطولى .

ومن تبعات هذه السيادة أن مفهوم الأبوة الذي ظل مقدسا في ظل الذكورية سيتم الانقلاب عليه وتفكيكه متيحا للأمومة أن تخترق أسوار الأبوية كاندماج تلقائي بحاضر الادب النسائي الذي لن يتوانى عن تمويه مسلمات الابوية بجذورها الضاربة في الادب دهرا طويلا مهرئا قيمها الواهية ومدنسا ما ظل منها مبجلا ناقضا" المضامين التي فرضت نفسها بقوة على الادب العالمي منذ بداياته الأولى.. وفي المآسي الاغريقية برز الأب كشخصية ذات جوانب خصبة تنبع منها شتى الاحاسيس والانفعالات والدلالات الموحية" [٣٠].

وما هذا التفكيك للأبوية ألا تهجين جنوسي غايته تحقيق الغلبة للمؤنث وتفتيت البنية الخطابية للمذكر وتفكيك هويته لينسحب إلى منطقة الظل ككينونة متشظية وتابعة للآخر/ المؤنث.

وهذه المصادرة للمذكر واستلاب موقعه إنما هو هدم لجزئيات وحدته وتشتيتا لها وضمانا أكيدا للحضور المؤنث على اعتبار أن المرأة متى ما أحست" أنها بلغت مقدرة

---

[٣٠] موسوعة الفكر الادبي/ ٩.

الروائي على تصوير سلوكها وفكرها فإنها أقدر منه على تجسيد كيان بنات جنسها"[٣١] وهذا ما جعلها تعمل بفاعلية في المشهد السردي..

وما بين ماض غابر وحاضر قائم ترتسم علامات القادم وتبين هويته وتتحقق تنبؤات الضياع للكيان الذكوري انهزاما وتسطحا اذ سيغدو مجرد تاريخ ليس الا..!!

وهذا ما واجهه وليد في ذاكرته التي استرجعت ماضيا جميلا ينفر من حاضر أليم" **استرجع الشهية الأنثوية شوك عذب وخز لذيذ يصعد بين فخذيه ..شاهد علية نائمة ملتحفة شرشفا ابيض من راسها حتى اخمص قدميها ، اعاد ضوء الكاميرات إلى و اقعه شم رائحة فحيح يملا المكان ..لام غفلته على تواطئها مع الزمن ارتجفت يده اليمنى ورعش شيء تحت قميصه وصوبه نحو القلب شم رائحة تعفن يده اليسرى**"[٣٢]

حتى غدا مزبلة في زنزانة فيها التعذيب جماعي يتجاوز حدود التابوات الانسانية والاستلاب مقزز وبوهيمي يتجاوز صنوف الرعب والعنف كلها" **الفزع في السواد والزرقة والتورم وتفحم أصابع يسراه بعد اقتلاع الاظافير منها**"[٣٣].

---

[٣١] م. ن/٣٤١

[٣٢] السماء تعود إلى أهلها رواية / ١٤

[٣٣] م. ن/

وهذه الانثيالات التراجيدية التي عكست الما ممضا، قد جعلت وليدا يدرك استحالة البحث عن اليوتوبيا في ارض الوطن فقرر الهجرة بحثا عن ملاذ وتلك اولى بوادر الانهزام والعجز عن تغيير الواقع الذي صار في نظره محالا البتة.

فوجد في المنفى هروبا عن أداء دور البطولة وصارت الاسطورة ملاذا جماليا فيه المرأة هي المركز لا الهامش أما هو فمغيب ترك المجال للمؤنث لان يرتقي المشهدية الروائية كنسق متصاعد لا يعرف التواري ولا الاضمار.. وهو ما أدته (راوية) من خلال سرد استرجع البداية واصلا بنا إلى الخاتمة التي فيها مبتدأ الرواية..ليكون المؤنث حاضرا في السرد بقوة مغيِّبا الاخر بإرادته.

وما فاجأ وليدا هو ان راوية تعرف ما كان وما يكون بأسئلتها الجريئة" **ما زلنا في مرحلة بتر الاطراف نحن بحاجة ماسة للتخلص من تراكمات كثيرة وما زال حاضرنا يضيف تراكماته حتى صرنا رتل تراكمات اقرب إلى الرنين"** [٣٤]

ومن الشخصيات الذكورية التي ظلت ثانوية وثابتة في نظرتها للمرأة كاستمرار للنظرة الفحولية شخصية محمود الذي لا تتعدى المرأة عنده ان تكون مجرد هامش على لوحة الحياة فهي كيان رومانسي مزخرف على السطر حسب.

وترمز هذه الشخصية إلى الرجولة الشرقية التي لا ترى للمرأة حقا بل واجبا وهي في الذاكرة الغربية عن الشرق تختزل في الجسد والشهوة" المرأة السمراء تتمظهر شرقا

---

[٣٤] م. ن/ ١٨

شديد الفجور واحتمالات التدمير.. "[٣٥] أما المرأة البيضاء فرمز الذاكرة الشرقية عن الغرب الذي يختزل في الغواية والتنكيل والشيطنة والالغاء للآخر والتصفية والاقصاء" حنينها الاساس متجه نحو الذكر المهيمن والعنيف والطاغية ..والذكر سليل شيطان ملتن يمتلئ بالغواية والتنكيل في ان واحد جميل ومغر"[٣٦].

ويكون صابر ومحفوظ على شاكلة محمود إذ لا فارق بينهم في نظرتهم الشرقية للمرأة ولهذا تقرر السمراء ان تنفر من رفيقتها بعد أن وصلت إلى مفترق طرق وبدت الفوارق بينها وبين الشقراء لا مجال لتجاهلها او محوها لاسيما لعبها دور المومس الذي رفضته ففجت رأس المحفوظ بالمزهرية واستقلت الحافلة.

ولم يظفر محمود من وِدّه لامرأة اللوحة الا الحذاء على شكل استباق زمني تقدمه راوية لمحمود الذي فاجأه انها تعرف اسمه متهكمة منه كاشفة عما ينتظره" **ارم الحذاء عنك. صاحبته لن تعود** " [٣٧]

ومقابل هذا الاستباق يأتي استرجاع مزجي بين زمن ماض واخر حاضر والغرض مقارنة حال المؤنث ما بين طفولة هي بالنسبة للرجولة شهوانية غريبة وما بين امرأة لا تتعدى ان تكون لوحة دون اسم. وثمنها مرهون بما يترشح عنها تجمع الفرح والحزن والشعر الاسود والاشقر والدمعة الحائرة .

---

[٣٥] النظرية والنقد الثقافي/ ١٤٦

[٣٦] م. ن/ ١٤٦

[٣٧] السماء تعود إلى أهلها رواية/ ١٩

والعشق هو أساس التداعي النفسي الشعوري تنازلا عن أداء دور البطولة للآخر اقتناعا بأن المرأة هي وحدها التي جعلت وليدا يبوح بذلك السر الذي ظل يداريه في دواخله" **من خلال العشق نتمرد نصلي ونعصي نجلد ونفقد أعضاءنا ولكل عصيان ثمن**"[٣٨]

وهذه المكاشفة تدفع راوية إلى البوح ما جعل وليدا يخاف منها ويظنها جاسوسا او شرطيا متنقلا مستعيدا اوقاتا قاهرة قضاها في سجن الوطن وقد تراءى له الموت الما وعجزا واوقاتا يعيشها في حرية لندن ..

ولأنها تستبق الأحداث لذلك هي قادرة على استبطان دواخل وليد ومشاعره كما تعرف بواطن عيناء وعشقها لوليد وبواطن محمود وعشقه لعيناء" **ليت وليدا يعرف كيف استوطن في قلب عيناء وليت عيناء تشعر بوجودها في قلب محمود**" [٣٩]

كما تستبق ما ستواجهه المرأتان السمراء والشقراء من تحديات واقع يجعلهما تخوضان فيه وتقدمان بوحا جسورا لمتناقضات الواقع الهش، فعلى الرغم من انهما كانتا متفقتين في إبرامهما الاتفاق مع وليد إلا أنهما تضادتا في قرارهما بإزاء تجربة العيش في المجتمع الآدمي والاندماج به.

---

[٣٨] م. ن/ ٢٧

[٣٩] م. ن/ ٣٦

فبينما كانت السمراء راغبة بوليد تهمها استكشافها لملامحه وأقواله نجد أن الشقراء كانت تبحث عن الاغراءات الحياتية المادية تختار ما تريد وليس لوليد وصاية عليها.

وما بين عشق وليد شقراء اللوحة وتناسيه عشق السمراء اللامتناهي له تجتمع المتناقضات كالبغاء/الشرف والامانة /الخيانة والعشق /القرف" **حتى ضاعت مفاهيم الخيانة ابتداء من الجسد و انتهاء بالوطن لم نعد نعرف تنقل الرجل من امرأة إلى اخرى أهو أحقية له وحده منحتها له رجولته ام هي طبيعة البشر؟ كيف لامرأة قدرة على هوى عدة رجال في ان واحد تجمع الرجال وتكدسهم كتكديس المجوهرات ؟** "[٤٠]

وانطلاقا من الوداعة الانثوية التي امتازت بها راوية والتي جعلتها تتأمل الشخصية وتحاورها فإنها قدمت كشفا عاطفيا واست به عيناء مستبدلة السرد بضمير الغياب بالسرد بضمير الخطاب وهذا ما جعل" السرد قطعة طويلة من المناجاة النفسية .. يعزز من ايهام القارئ بان الاحداث تدور في الحاضر"[٤١] لكي تضمد جراحات عيناء ودمعتها التي أتاحت لها الفوز بجائزة المعرض في استباق زماني تتلاقى فيه المرأتان الساردة

---

[٤٠] م. ن/ ٣٦

[٤١] البناء الفني في الرواية العربية في العراق /١١٣

والمسرودة(راوية وعيناء) وفي لحظة لقائهما هذه تفاصيل مشهدية ستعود في ما بعد لتعرضها على مهل[٤٢]

وسبب هذا التلاقي الاستباقي هو رغبة دفينة داخل راوية تجعلها تجد في عيناء قسيمتها في مداراة صراع داخلي مفاده الكرامة التي تتجلى في دمعة بريئة ووجه طفولي وبشرة سمراء تدلل على أصل منبتها الشرقي واوصافها " **تابعت شعرها الاسود خصلة خصرها الذي اطبق عليه ورك شرقي وجعله كغصن يلتوي من ثقل ثماره ..سقطت على خدها دمعة دون قصد منها هكذا خرجت نافرة من حرارة جفن ظليل حتى كادت راوية ان تشم رائحة تلك الدمعة لم تكن دمعة نافرة بل طفلة في حضن العمر** " [٤٣]

ولأجل ان تتمكن الذات من البوح نيابة عن الاخر بجرأة وعمق متجاوزة المحظورات فإنها تأخذ بالمكاشفة من خلال خطين زمانيين استرجاعيين:

الخط الأول/ يتعلق بالبلوغ والنضوج كاشفة عن خلجات نفس وليد وما اعتراه من مشاعر حين نضج وبلغ سن المراهقة بعد أن اقترن ذلك البلوغ بعشقه لعلية ابنة الجيران" **وقت تعرفه على جسده وهمهمات رجولته تخترق نومه ويقظته يغتسل منها صباحا وتغويه رغما عنه يلوذ بمكان بعيد عن أعين الرائحين والغادين يأخذ ركنا**

---

[٤٢] ينظر : السماء تعود إلى أهلها رواية /٥٩و٦٠ وفي تداخل قصة عيناء بقصة راوية نوع من التضمين مما يسمى بالقصة الذاتية ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق / ٣١.٣٠

[٤٣] السماء تعود إلى أهلها رواية / ٥٩

تحت شجرة توت ويتعامل مع الذي يخترق دشداشته فاضحا برطوبته الدافئة احتياجه لانثى"[٤٤]

ويصبح التنظيم الحزبي نوعا من مداراة الانهزام العاطفي من علية معوضا خسارته التي تولدت لحظة رؤيته لها" **تنزل من سيارة مرسيدس خصوصي سوداء ثلاثة أولاد صعدوا على واجهة السيارة وبقية الأطفال يحومون حولها كانت علية تحمل بيدها طفلة تشبهها تماما وعندما جاءت عينه بعينها اطرقت ارضا وطلبت من زوجها ان يحمل عنها الطفلة"** [٤٥]

وارتباطه بالحزب أوصله إلى السجن والتعذيب حتى خرج منه بنصف مبتور ويد متعبة متوجها إلى سوريا وعند ذاك أراد أن ينسى" **وليد معذب وليد مجتث من ماضيه وحاضره مغطى بشراشف الحزب السوداء والجلد للروح كي لا يصل ارتجافها لذاته"**[٤٦]

وما صراعه الداخلي مع هذا الشعور ومع القيم وما توارثه من اعراف الا تراكمات واقع قاس جعلت منه مغتربا بشعور الحب الخائب.

ولا مفر أن تجعل كل تلك الخيبات من وليد مؤسلبا بطاقة مكبوتة وحلم ضائع ولما يأتي لندن يلاقي غربة من نوع اخر حيث الاخر يبحث عن ادميته وهنا يستذكر حادثة

---

[٤٤] م. ن/ ٧٠

[٤٥] م. ن/ ٧٥

[٤٦] م. ن/

مماثلة شعر فيها أيضا بانه يبحث عن ادميته عندما فكر مع نفسه هل ما زال رجلا ام انه امرأة؟!! عبر مونولوجات داخلية تأمل فيها ذاته ورأى فشله وكيفية تحوله إلى خنثى عاجزة.

الخط الثاني/ يتمثل في مكاشفة الاحساس بالاغتراب المكاني" **اذ تتحول الاقفاص من سجن إلى ثكنة عسكرية ثم إلى ملاجئ لإحالة الجسد إلى التقاعد والعقل إلى التلصص على حقيقة كانت من نو افذ لا تسمع ولا تفهم معنى أغنية نخل السماوة يقول طرتني سمرة"** [٤٧]

وهو يصف الغربة في داخل الوطن بانها شعور يهيمن على الفرد فيتركه ركاما" **هي شعورك بنفس يصعد ويهبط في صدرك وهو غريب عليك هذه الغربة الأعتى والاشمل "** [٤٨]

وحتى لما غادر إلى لندن ظل شعوره بالاغتراب عن المكان يرافقه" **يحوك عزلته في غربة نفسه مجموعة لوحات تنتظر من يعرفها او يستكشف ببياضها مجاميع من الاماني لا وقت لها الان ولا محل لها في ركن من الحياة "** [٤٩]

---

[٤٧] م. ن/ ٨٥

[٤٨] م. ن/ ٨٦

[٤٩] م. ن/٨٩

وتراهن الساردة على أن وراء هذا الاغتراب امرأتين اثرتا في حياة وليد واحدة في الوطن تجسدت في علية التي فشل في الاقتران بها فكانت عائقا اثَّر عليه فصار هامشيا غير قادر على التغيير مستسلما وخانعا، بلا ادنى مقاومة انه حي وميت معا..

وكلما مرَّ في ذهنه شكل امرأة تذكر علية كقديسة ومثال لا تبلغه انثى غيرها ولا يجد حوله الا فراغا ويبقى اللون هو عزاؤه الذي يشعره بانه ما زال موجودا" **يفرك عينيه باحثا عن لون يبرهن لنفسه انه ما زال يتنفسها ويشم رائحتها : تعالي تعالي يا عليه تعالي ولو في الحلم** " [٥٠]

والمرأة الاخرى تجسدت له في المنفى مثالا لا وجود له الا في الالوان واللوحات افتراضا ليس له حقيقة تفسره، وهذا ما اشعره بحالة عدم الاستواء مع داخله" **وقف امام المرآة في مدخل الشقة تفحص عينيه المحمرتين ثم اشار بأصبعه نعم ما زلت وليدا الذي عرفته وليد بائع النفط وليد الرسام وليد الذي لم يساوم. انتبه فجأة ووليد النصف وتريد ان تهواك امرأة** " [٥١]

وبقى وليد مجرد قطعة من اثاث وخريطة بلا ورق غير قادر على ان يرسم لنفسه مستقبلا" **رآها بالقرب منه تسيل نظراتها عليه التصق بها ورشه على عنقها اقترب من شحمة اذنها وقبلها عليها اشتعل مصباح جسده احتاج لاحتراق سمع صوت**

---

[٥٠] م. ن/ ١٠٧

[٥١] م. ن/ ٩٤



المطر وهو يعانق الاشجار ابعد عنه سطوة الجسد لكن رائحة الانثى اتجهت صوبه

٥٢"

وبتر يد وليد اليمنى انما هو ترميز ارادت منه الساردة ان تدلل انه لم يظفر بهذه المرأة مثالا وواقعا وهذا ما زاد من لوعته واحتقار نفسه.

وتجعله هذه المعاناة يصارع تحديا مع فرشاته فيتكلم بضمير الانا كتحول نوعي معلنا عن تمرده على الركون والاستكانة والاستسلام ليصنع كيانين انثويين احدهما حورية امرأة سمراء افتراضية عجز ان يجدها في الواقع" **امرأة هي غايتي وجرحي العابث باللذة**"[٥٣] انها صيحة تعري الحياة، والاخرى مومس شقراء يجد فيها ما يبحث عنه من اللذة" **شقراء ضمن راسه بين نهديها دارت به دوامة مومس مرر اصبعه بين نهدي الشقراء بينما السمراء ظلت تر اقبه وعيناها تكادان تأكلانه**"[٥٤]

وكلا الكيانين يصبان في مصبات جسده فالشقراء كيان إغرائي بينما الأخرى كيان رامز للغيرة وهذا الاندماج بين الصانع والمصنوع يغيبه في الحلم ليرى اللوحة تتكلم فيغمره هاجس نفسي بوجود انثى حوله لكنها أنثى من ألوان الاولى سمراء ذات رداء احمر مغرمة بوليد والاخرى شقراء بثوب ازرق غاوية لوليد كخطيئة ولكي يتم التحقق الكامل لهذا التمويه الخيالي فانهما تطلبان منه ان يعقد معهما اتفاقا وهو ان يمنحهما

---

[٥٢] م. ن/ ١١٢

[٥٣] م. ن/ ١٠٨

[٥٤] م. ن/ ١١١

الحرية لتكون هذه القصة مضمنة في قصة إطارية بطلتها راوية الساردة التي يكون بحثها عن الحرية أيضا السبب في دفع الثمن بقسوة والم حتى أنها ورغبة في مدارة المها ترجو ان تتناول حبا لمنع الوطن[٥٥]

وهذا نوع من التضمين الذي" يقوم على اساس نشوء قصص كثيرة في اطار قصة قصيرة واحدة"[٥٦] مطعما القصة الاصلية بالقصة الضمنية لتعود القصة المضمنة إلى تكملة قصة راوية وهي في السجن عندما تتم مساومتها بكتابة الشعر ما قابل نيل حريتها وتدفعها الماسي المستمرة داخل السجن إلى القبول" **زجزني في السجن بحجة اني لم اكتب شعرا يمجد الرئيس ..كان حلم لقائي بولدي وزوجي هو خبزي في زنزانة ضيقة**"[٥٧]

ثم تواصل راوية سرد قصتها مسترجعة ذكريات الواقع المر في المعتقلات والمشاهد المرعبة عما لاقته من صنوف التعذيب محاورة عيناء مؤدية دور المسرود الذي تسرد قصته من قبل راوٍ مراقب يتكلم نيابة عنها تارة وقد يسند لها مهمة الحوار بشكل حر وغير مباشر تارة اخرى" **في الليلة ذاتها رقت بدمائها قربي كانت عيناها محدقتين في السقف تحجرت ملامحها وتصلبت صمتها عذبني لم اقدرعلى مساعدتها** "[٥٨]

---

[٥٥] ينظر: م. ن/ ٢٦٠

[٥٦] البناء الفني في الرواية العربية في العراق/ ١٥

[٥٧] السماء تعود إلى أهلها رواية/ ٢٧٧

[٥٨] م. ن/ ٣٣٩

وما ان أوغلت في المأساة حتى أخذ الواقع يقترب من نهاية المأساة وان نجاتها ستكون على يد امرأة أيضا تعيد إليها الأمل بعد ان تلاشت امكانية وجود فارس يمتطي صهوة جواد ليمنحها الحرية الانسانية.

وهذه المرأة تبدو على هياة استيهام عجائبي يتجسد في عشتار التي كان صراعها مع تموز صراع الذكر والانثى لتغدو الأنثى سيدة المشهد" **خرجت امرأة من وسط الحشد اتجهت صوبي خفضت راسها من التاج الجميل عرفت انها عشتارفقد كنت اتوقعها زينب اخت الحسين اشارت إلى الحشد ان يمارس طقسه في تلك اللحظة اعانني صوتي ." لكنها ليست عشتار التي تندب تموزا بل راوية تندب الوطن" انت تندبين على تموزك اما انا فلم اندب لاني اقوى منك اموت فداء لمن احب ..لك موسم واحد للحياة ولي حياة ساهبا لعراقي الحبيب ليبقى ابد الدهر**"[59]

وتقتطع من ملحمة جلجامش نصوصا تضمنها في السرد كشفرات فيها تورية للرغبة العارمة في التسيد الانثوي ومقتا للصوت الذكوري في السرد لتغدو راوية هي شمخة المومس التي كان ينظر لها على انها من مخلفات المرأة المدانة وانها سبب الاغواء لكنها الان أصبحت هي المُدِينة لا المدانة فكما ان" فعل شمخة هو أنسنة انكيدو وإخراجه من عالم الحيوان وتوسيع معرفته والرفع من درجة ذكائه كما تنص الملحمة.."[60] فكذلك

---

[59] م.ن/ ٣١٤

[60] البناء الفني في الرواية العربية في العراق/ ٢٦

كانت راوية حفيدة شمخة التي انتصرت على خوفها" **هل أعجبتك القصيدة سيدي و اكملت انها بصوت جلجامش وصوت انكيدو صديقه لحظة موته كان صامتا خفت ان يستشف ما بين السطور تابعت صمته وسمعت انفاسي في انتظاري الرد"**[٦١]

ولهذا تغلبت على ضابط السجن مغادرة مشروعها الأنثوي مؤقتا لتكتب باسم الرجل صانعة ديوانا بعنوان(لغز الانتظار)" **اخذت القلم والاوراق ورحت امتحن قدرتي الابداعية في خلق شفرتها وسأخبر المدير العفن اني امجده وسأجعله مثل جلجامش و اتكلم بلسانه و ابعده عن قصائد العشق ولو خاف سأوضح له اننا سنتكلم عن الظماء بصوت جلجامش وان اسلوب احضار التاريخ هو تورية لعظمتك أيضا سيدي"**[٦٢]

ومن ثم تصل الرسالة التي شفرتها في الديوان إلى رفيق لها قديم يعمل صحفيا في أجهزة السلطة اسمه فرقد الذي فهم الشفرة واسهم في اقناع الضابط بتمزيق ملفها ورميه في سلة المهملات ليتم اطلاق سراحها من الزنزانة معصوبة العينين وتسليمها إلى زوج اختها الذي يتجه بها إلى أطراف مدينة الديوانية وفرقد يتبعها بتخفٍ كشبح" **هيئ لي اني شاهدت شبحا يصعد معنا في السيارة اصبحت ميتة ومفصولة عن جسدي**

---

[٦١] السماء تعود إلى أهلها رواية / ٣٤٤

[٦٢] م. ن/ ٣٤٣

ليته مات موت الجسد حين يتحلل ويصبح بترولا بينما موت الروح ير افقني يتتبع خطوي"[٦٣].

وهذا العذاب الذي لاقته في السجن جعلها تفضل المنفى على الوطن فتقرر الخروج من العراق هربا من الواقع الاليم الذي افزع عيناء أيضا وجعلها تقرر ان سجنها في لوحة ارحم لها من العودة لهكذا واقع " **كان الاجدى بي ان لا اعرض نفسي لعذابكم والا او افق على خروجي مع ذكرى رغبت في رؤيتكم ورؤية و اقعكم**" [٦٤]

وتكون الخاتمة أن تمقت عيناء وذكرى الواقع وتلتزما بوعدهما لوليد بالعودة إلى اللوحة الساعة الثانية عشرة لكن المفارقة ليست عودتهما إلى اللوحة بل انتباه الفنان إلى ان في عيني السمراء دموعا محبوسة" **لمع سوداهما فاصبح كريستاليا تذكر انه لم يرسمها بها الشكل اطفا النورليشاهد الدموع عثرعلى بريق اعمق من ذي قبل**"[٦٥]

وقد تلاشت ثقة راوية بالكاتبة بعد أن وجدت "**أن روايتها السماء تعود إلى اهلها على ما يبدو انها لن تعود انه مجرد حلم** "[٦٦] وهذه هي المفارقة الفنية التي انتهت اليها الاحداث فشعور راوية بان نجاتها من السجن هو انتصار لكل المعذبات من النساء انما هو مجرد شعور متخيل تجسد فنيا بالدمعة التي جذبت عدسات المصورين وكاميرات

---

[٦٣] م. ن/ ٣٧١

[٦٤] م. ن/ ٣٣٣

[٦٥] م. ن/ ٣٨٢

[٦٦] م. ن/ ٣٠٣

التلفاز" **الأسئلة الصحفية والمقابلات كلها تدور حول صورة الفتاتين وبالأخص تلك الدمعة المخبوءة و اتفق الجميع على انها موناليزا ٢٠٠٥"** [٦٧]

وبذلك تغلبت صورة المرأة افتراضا على صورة المرأة واقعا لأن الأولى بدت أكثر معقولية حين فضلت المواجهة على الانهزام بعكس الاخرى التي فضلت الانهزام على المواجهة فبدت طوباوية وهذا ما جعلها تقبع في الظل في حين ضمنت المرأة الافتراضية أن تبقى في دائرة الضوء كمركز يستقطب انظار الاخرين ويستولي على اهتمامهم وبذلك يتأكد تفوق الفن على الواقع لتكون في الفن استمرارية الحياة وتجددها وليس العكس.

ثالثا / الذات بين التشظي والهيمنة على مستوى القراءة

من مظاهر تشظي الذات على المستوى القرائي تبادل الادوار بين الذات المؤلفة/ وفاء عبد الرزاق والذات الثانية لها/ راوية التي تعرف نهج وفاء في الكتابة وكيف أنها تترك لأبطالها حرية اختيار الاسلوب الفني وأنها غالبا ما تحاور مسرودات قصصها كأصدقاء.

وهذا الكشف لأسرار الكتابة الروائية هو لعبة أنثوية تتقنها الكاتبة لتتجاوز حدود السرد إلى ما بعده محققة وظيفة تأويلية، صادمة أفق توقع القارئ كونها تقول له ان ما يكتب ما هو الا محض خيال وان الشخصيات مجرد ورق ارتصفت أسماؤهم على السطور..!!

---

[٦٧] م. ن/ ٣٨٤

وقد تتماهى الذات الكاتبة الحقيقية في الذات الساردة المتخيلة فلا تعود هناك خيوط فاصلة بين الاثنتين فما ذاقته وفاء عبد الرزاق هو نفسه ما كانت راوية قد قاست مراراته لتسرد قصتها لعيناء المتلقية لا المسرودة.

ولكن سرعان ما تدحض الكاتبة ذلك بما هو عكسي لتصرح أن ما كتبته ليس فيه خيال أو تزويق بل هو الواقع نفسه وبذلك يتهشم الإيهام الواقعي الذي هو أهم وظيفة يسعى كاتب الرواية الواقعية إلى تحقيقه ولا مناص بعد ذلك ان يشير مبتدأ القصة إلى ما سوف تنتهي اليه في آخرها" **أتوقف هنا على حد الكتابة .. أنها الكلمات يا وليد والطرقات هي الطرقات يا راوية لا أكتب خطا فيكم او اعمق الضوء فالحلم ما زال على الشجيرات الصغيرات تلعب به الريح فقط اعطيت يقين حبري لآخر قطرة "**[٦٨].

فهي لم تستحث خيالها في الكتابة بل ان ما دوّنته هو من تداعيات الذاكرة الحية حيث الواقع أغرب من الخيال او هو الجنون بعينه" **للعاقل ذاكرة مجنون وللجفون تكوين البدء على فنتازيا الخيال المعجون بدم الو اقع"**[٦٩]

وهذا ما يسم النص السردي بالانفتاح كانعكاس منطقي للهوية المنفتحة ثقافيا التي هي نقيض الهوية المنغلقة او الهوية الممزقة[٧٠]

---

[٦٨] م. ن/ ٣٨٩

[٦٩] م. ن/ ٣٨٥

[٧٠] ينظر: الهوية الثقافية والنقد الادبي، جابر عصفور، سلسلة العلوم الاجتماعية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٠/ ٩٦

وبتنبيه ميتاسردي تنقل الكاتبة قارئها إلى عالم التغريب محولة الالوان إلى حقيقة جاعلة المرأتين في اللوحة مؤنسنتين تنطقان وتتحركان وتشعران بخروجهما من نطاق اللوحة الفنية وانهما نفسهما لم تكونا واثقتين من ذلك.

وحينما تقع الكاتبة في التماهي فإنها قد تفقد السيطرة على شخصياتها التي تمردت عليها لكي تستكشف السر الذي اخفته الكاتبة عن قرائها لتعلنه بمباشرة فاضحة الروائية مشظية دورها مخاتلة ومكاشفة بشكل لاشعوري لكونها تعرف كوامن نفسها وتستطيع من ثم استكشاف السر الذي تسعى إلى توصيله بشكل خفي إلى القراء.

وبدلا من أن تكشف الكاتبة للقراء عن بطلتها فان هذه البطلة هي التي تبادر إلى كشف الروائية للقراء " **ألم اخبرك عن اسلوب وفاء عبد الرزاق في الكتابة ستجدين رو اية داخل رو اية ، هذا يعني انك بطلة من كلمات وقصتك في السجن اهي حقيقة أم من خيال الكاتبة؟**[٧١]

متجهة بالسرد نحو السيرذاتي مسترجعة ذكريات السجن في الوطن مستغرقة في مونولوجات مستبطنة لوعيها ومشاهد مرعبة للتعذيب الذي مورس ضدها والغاية استفزاز القارئ وصدمه بغية جعله مركزيا في العمل المقروء وسنمثل على بعض من ذلك بما يأتي:

---

[٧١] السماء تعود إلى أهلها رواية/ ٣٣٣

١) إن الساردة تجد نفسها في مكانيين متضادين الاول داخل الوطن والثاني خارجه وضمن زمانيين مختلفين فيهما الذات مرة تبحث عن الخلاص ومرة أخرى تبحث عن الجمال وهو ذات الوضع الذي عاشته الكاتبة.

٢) استذكار راوية لوقائع تاريخية وذكريات عن الحرب والحصار والتهجير والترهيب كانت الكاتبة قد عاشتها" **الثمانينات نمت عميقا في احاسيسنا في الحرب مع ايران من اجل اللاجدوى ومناجل صياغة اسم للطغاة تلك الخيبة التي ضيعت ابناءنا دون جدوى ودون جدى سجلنا فيها نصرا للهزيمة وفصلنا ثيابا سودا لوالدات الحزن المنقاد إلى الشظايا والحرق فوق دبابات القتال**"[٧٢] ثم تصل إلى حرب الخليج الثانية حيث الوطن لم يعد وطنا واساليب التعذيب التي مارسها الطغاة مع السجينات صارت اكثر قسوة وتقززا وترويعا ورعبا " **قادونا ذات يوم إلى ساحة مسورة بسورعال ومحاطة بالشراك حيث جروا فيها إحدى النساء وربطوا كل رجل بسيارة و انطلقت السيارتان متباعدتين فتناثرت الاشلاء والدماء**"[٧٣]

٣) إن كلا من وفاء وراوية يتملكهما هاجس الابداع والرسم ورومانسية وفاء لا تنسيها ألمها فالرصيف يذكرها والمطر يخاتلها والربيع تراه يفترسها وهي

---

[٧٢] م. ن/ ٢٧٥

[٧٣] م. ن/ ٢٨٢

متوجسة وخائفة من كل جمال حولها كانعكاس نفسي لا واع عن ماض دموي" **لست ادري حين بكيت بعد انتهائي من قصيدتي ان كنت في حالة بتر المرض من ذاكرتي ام أعالج المكان بالمكان ام كنت في حالة اكتشاف للاماني**"[٧٤] بما يجعل راوية تصب لعناتها على الزمان والمكان اللذين كانت المرأة ضحيتهما" **كان المكان يرضع دماءنا ..ولم نكن نعرف بأية لحظة ستمتد لنا يد جلاد ليلا فجرا ظهرا ..لم اكن اعرف ان لليل لسانا ..صادقته واخذته الفارس والفرس وعلقت عليه ذكرياتي**" [٧٥]

وهي إذ تولي اهتماما كبيرا لمشاهد التعذيب المروعة والدموية التي كانت تمارس ضد النساء في المعتقلات فإنها بالمقابل غضت الطرف عن التطرق إلى صور التعذيب الذي مورس ضد الرجال.

وسيجد القارئ ان مشاهد التعذيب النسائية مقتطعة من مراحل عمرية مختلفة للمرأة فمن مشاهد تعذيب المرأة كطفلة" **في نفس الليلة توفيت طفلة صغيرة بحضن امها سمعتها تستغيث بالحارس كي يأخذ الطفلة ليدفنها بعد ان توسلت وبكت اخذ الطفلة الميتة ورماها في سطل الزبل وبقيت الطفلة يومين حتى عبت الر ائحة إلى ان حان وقت قذف القاذورات إلى خارج السجن**" [٧٦]

---

[٧٤] م. ن/ ٢٨٨
[٧٥] م. ن/ ٢٨٩
[٧٦] م. ن/ ٢٩٤

إلى مشاهد تعذيب المرأة كشابة ينتمي زوجها لحزب الدعوة الاسلامي" **سحبوا فتاة في الثامنة عشر ربيعا وأخذوا يغطسونها ابتداء من قدمها بالتدرج حتى راسها ثم ارجعونا إلى مكاننا في الزنزانة"**[٧٧]..

وقد تذكر تفاصيل التعذيب الجماعي للنساء عموما" **وكلامنا عن العري أعادني إلى عرينا الجماعي امام المغتصبين دو ائرزرقاء وطعنات تبصقها عيون شبقة وترسم نقصها على اجسادنا ...حين مرت الظهيرة كنا منفصلين عن بشريتنا .وتورمت العيون ونزفت الانوف والمؤخرات وكانت مقاومتنا حيث تجمع السائل الكريه على اجسادنا كطفيليات حاولت اقناع نفسي بقدرة فوق قدرات الانوثة "** [٧٨]

ومن مظاهر الهيمنة النسائية على المستوى القرائي تبني الكاتبة لمواقف فكرية إزاء قضايا راهنة وخطيرة منزاحة بالكتابة السردية إلى منطقة كتابة النص النقدي الايديولوجي حين تتوفر" هناك بديهيات وقواعد تجعل النص مطابقا للواقع اما ان تفترض ضمنا بالنص بوصفها شيئا طبيعيا ضمن الثقافة او يتم عرضها او طرحها بجلاء حيث يقوم النص نفسه بأداء عمليات تطبيع وأقلمة مصرا على أن القوانين والتفسيرات التي يعرضها النص هي قوانين العالم" [٧٩]

---

[٧٧] م. ن/ ٢٨٢

[٧٨] م. ن/ ٢٨٥ -٢٨٤.

[٧٩] نظرية القارئ دراسة في دور مترجم النصوص الادبية، د. مها طاهر، منشورات ابداع ، النجف الاشرف، د.ت/ ٦٩



وهذا النوع من الكتابة قد يسبب نسفا لبعض قواعد الكتابة التقليدية لأن الكتابة النسائية ما عادت مؤمنة بالأشكال الكلاسيكية بل هي قضية ايديولوجية تحتاج قارئا يمر بسلسلة من الصدمات لا تتوقف فاعليته" عند حدود التلقي السلبي بل ترتفع إلى مستوى إنتاج معرفة بالنص والتمييز بين المعقول والمدلول للوصول إلى صياغة موقف فكري منهجي من النص"[٨٠] لكي يكون متمكنا واعيا بخصوصية قراءة النصوص الادبية بوصفها نصوصا مفتوحة.

ومن تلك القضايا الأيديولوجية قضية الإرهاب وعلاقته بالتطرف الديني" **استغربتا رؤية رجل يرتدي دشداشة قصيرة دون الركبة بشبرولحيته الطويلة وشعره الاسود الطويل و اثارحرق وسط جبهته .."**[٨١] لتجد ان من هم على شاكلة هذا الرجل كاذبون يسفكون الدماء باسم الدين .

أو تدحض ما درجت عليه الأدبيات حول إشكالية علاقة المرأة والاخر ومنها أن" الرجل في المجتمعات التي يسيطر عليها الذكر المبدأ المؤسس والمرأة الضد المبعد.. المرأة هي الضد من الرجل ..المرأة ليست فقط الاخر أو كشيء ما وراء إدراكه ولكنها آخر متعلق

---

[٨٠] سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، حسين خمري، منشورات الاختلاف ، الجزائر، طبعة اولى، ٢٠١١/ ١٣٢.

[٨١] السماء تعود إلى أهلها رواية/ ١٢٣



به جوهريا كصورة لما هو ليس عليه.. ولذا يحتاج الرجل هذا الآخر حتى وإن كان يزدريه وهو مكره على إعطاء هوية إيجابية لشيء يعتبره لا شيء" [٨٢]

وتسخّر مسروداتها لنقض تلك النظرة فراوية رفضت الآخر حين شعرت أنها رماد ووجدت أن بعضها لا يمثل كلها فانبرت تمقت أدما ودعت من مكانها الأثير البصرة ان تخلق لها أدما جديدا لا يعرف مصادرة الآخر وكرهه وترويعه" **امتزج صوتي المخنوق بكلمة لبيك يا بصرتي اخلقي لي سماء فيها ادم جديد ادم لا يقطربشهو اته على نسائه العزلاوات ادم لا يصادر الوطن ويسحق ابناءه ادم لا يبني المشانق ولا يسيل لعابه على احتلال الحكم**" [٨٣]

وتتبنى السمراء هذا المنطق أيضا عندما تتعرف على صابر فالرجل هو مصدر الغواية وان المراة ليست ضلعا اعوج بل هي نظرة الصقها الرجل بالمرأة لأنه يخافها ويريد أن يداري ضعفه امام الغواية [٨٤]. وتنصهر هذه النظرة في إطار صراع الشرق والغرب وما بينهما من فارق حضاري فالشقراء كرمز للمرأة الغربية ترى أن" **المرأة تمثال وجارية توضع على طاولة من ورد وإذا لم تكن كذلك نبذها الرجل لأنه يستعرض رجولته أمام التماثيل**"[٨٥] وأن الحب بينهما يقترن بالجسد والعشاق مأزومون بسراويلهم وأن

---

[٨٢] مقدمة في النظرية الادبية، تيري ايغلتن/ ١٤٤

[٨٣] السماء تعود إلى أهلها رواية/ ٢٩٨

[٨٤] ينظر: م. ن/ ١٦٥

[٨٥] م. ن/ ١٤٠

قلب الرجل في منطقة سروال ولهذا مقتت وليدا وقررت العصيان" **فطوال أيام وليال كان يطارد جسدي يقطع أوصالي ويوصلها ثانية يمحو ويضيف كلهم ساديون يتلذذون بالتقطيع ابتداء من الجسد والقلب و انتهاء بالكرامة**"[٨٦]

وأن ليس هناك رجال حقيقيون بل هم مزيفون والمرأة هي التفاحة التي بها اغوت ادم وأوقعته في الخطيئة" **هو المغلوب على امره مسكين استجاب لغو ايتها ورسا على شاطئ حياة آدمية** " [٨٧]

أما السمراء فانها كرمز للمرأة الشرقية احبت وليدا وفضلت الخضوع له على صابر الذي أجبرها على أداء دور المومس حيث موائد المقامرين والاثرياء فما كان لها الا ان تقيس تصرفاتها بميزان الشرف والشرعية" **تبني لها عشا من كبرياء لم تجد نفسها معهم كانوا مثل حشرات وهي خارج المكان**" [٨٨] ووليد نصب عينيها يلازمها التمثل بأقواله وما كان يردده من اشعار وحكم.

ولهذا السبب وجدت (راوية) ان عيناء مماثلة لها لانهما شرقيتان وفلسفتهما للحياة متقاربة أيضا والحكمة مقصدهما والرؤية الدينية الإسلامية مرجعيتهما" **الله جعل الكون كله قائما على ثنائيات الاشياء وباكتمالها دون نقص من احد يستقيم الكون هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها يذكرنا بوحدة الانسانية**

---

[٨٦] م. ن/ ١٢٧

[٨٧] م. ن/ ١٥٠

[٨٨] م. ن/ ١٤٦

وتكاملها ..حمدت عيناء ربها ..فقد وهبها قوة لتصون نفسها من سوء الحياة رغم مغرياتها حياة محدودة ابتدأت بشكل الزنا وراته امامها تأرجحت بفرحتها وشعرت بأهمية الوقاروالعفة واهمية الحب الحقيقي" [٨٩]

وهذا التضاد الرؤيوي في ما يطرح من قضايا إنما يتطلب قارئا يكمل القارئ الضمني الذي يتغلغل في بنية النص السردي ويتفاعل معه بوساطة استراتيجيات نصية تمكنه من ملء الفراغات وتحريك أفق توقعاته ليكشف مزيدا من الدلالات والمعاني.. كاستدعاء اساطير تقرن الاصل بالأنثى" **عشتار لم تلطم على تموز جز افا كانت تعي أن اللطم الدائم لعنة أبدية لذا نحن في حاجة إلى أسطورة جديدة تعيد دماء عشتار إلى مآقيها** "[٩٠]

وتنتقل هذه الطروحات بالفعل السردي إلى دائرة التلقي حين تكون راوية هي الحلقة الواصلة بين المؤلفة وشخصيات روايتها ويخيب أفق توقع القارئ حين تتحول عيناء من مسرودة إلى مسرود لها، ويكون في افتراق الخطى بينها وبين عيناء ما يوصلها إلى راوية السيدة التي وجدتها السمراء توافقها اراءها وتعرف أنها صديقة وليد ليحصل هنا بعد فانتازي أخر سببه أن الكاتبة تكاشف مسروداتها الذين هم كأبنائها فراوية ستعلم السمراء بأن أسمها عيناء واسم رفيقتها ذكرى فتعتقدان أنها ساحرة لأنها تعلم

---

[٨٩] م. ن/ ٢٦٥
[٩٠] م. ن/ ٣٠٠

بواطنهما" اني لست بساحرة أنا فقط أرافق أبنائي وأحاورهم ..أنا كاتبة والكتابة قدري وأنا من فعل الكاتبة الحقيقية وكيفما يجيء شيطان الكتابة إليها ترسم أقدارنا على الورق هكذا رغبت وكما صنعك وليد صنعتني هي لا بل صنعتنا كلنا واسمك في روايتها عيناء والعيناء هي الواسعة العين في سواد " [٩١]

وكان في التحول الفانتازي الأنثوي من رسم لامرأتين بالوان إلى امرأتين حقيقيتين مفارقة غير متوقعة اعلت من شأن المؤنث وخيبت بالمقابل افق انتظار القارئ صادمة اياه بعالم الواقع وان ليس صحيحا أن" الأدب الذي يعكس المطامح والمتطلبات المزيفة لا يمكن الا أن يكون مصطنعا" [٩٢] .

وسيكون في هذا التحول اكتشافا جميلا مكَّن المرأة من التخلي عن لعب دور الضحية ومنحها المساواة الجنوسية لكنها وقتذاك كانت قد اصطدمت بما حواه الواقع من زيف ومخاتلة كانعكاس لاصطدام البشرية بالشر.

وهذا ما منح الرواية بعدا جماليا جديدا تمثل في مفارقة الواقعية الاجتماعية والدخول في عالم الواقعية السحرية خارقة افق التوقع القرائي ومدخلة الرواية في منطقة الإيهام بالخيال لا الواقع مراهنة على تفعيل دور المسرود له بوصفه" الشخص

---

[٩١] م. ن/ ٢١٣

[٩٢] في سبيل الواقعية تأليف أ. لا فريتسكي،ترجمة د. جميل نصيف، مراجعة د. حياة شرارة، دار الحريمة للطباعة بغداد، ١٩٧٤/ ٤١٥

الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي ذاته " [٩٣]

وهو غير القارئ الضمني كونه يقف على مقربة من السارد والنتيجة المتحصلة من تحول الصورتين إلى إمرأتين انهما اكتشفتا أن ليست الأسماء دالة دائما على المسميات وإن المظاهر قد تكون خادعة فالشقراء توصلت إلى أن دور المرأة في الحياة هو الغواية لا غير" **رفيقتي السمراء أرجو أن تعرفي أن الحياة هي المبغى الحقيقي والقلب ليس له وجود هذه الأيام عالم رخو يستعيض عن القلب بالحجر وبالنقود** "بينما ظلت السمراء تعيش حلما ورديا فنتازيا" **لم تكونا على يقين حين نطقتا بكلمة الخروج من اللوحة كان يجذبهما الغريب والقضايا التي تسمعان عنها من وليد . وجدتا نفسيهما امام حلم جديد بمخلوقاته الغريبة لانهما وضعتا أمام المحك** " [٩٤]

وتهيمن الرؤية النسائية على مستوى القراءة عندما تلتقي الساردة راوية بعيناء لتخبرها أنها التقت بالروائية الحقيقية وأنها تركت لها أن تحاورها بصفتها كاتبة وأنها قالت لها:" سأدخل قلبك وأفتح ادراجه واختار لي اسم دلال لكني رفضته وفضلت اسم راوية ..واذكر انها قالت لي مرة: ضعي يدك في قلمك وتعلمي كيف تكون الكلمات"[٩٥]

وإنها ستتوقف عن السرد لأن الكاتبة أرادت إنهاء روايتها بانتهاء المدة التي منحها وليد للمرأتين بالعودة إلى لوحته إذ لم يبق سوى أربعة أيام.. وبذلك تختتم الكاتبة روايتها

---

[٩٣] الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢/ ١٣٠

[٩٤] السماء تعود إلى أهلها رواية/ ١٢٠

[٩٥] م. ن/ ٣٠٤

ليتبين أن ما تنبئت به راوية قد حصل متوحدة في الكاتبة التي كانت قد كشفت لها سرها المشحون بالذكريات على ورق وحبر" **لا شيء يا عيناء انتهى دوري سأضع يدي على يدي واستمع للروا ية الاصلية وغدا سترجعك إلى وليد انتهت حكايتي والصباح انشق واعتقد انه حان الاوان لنصبح مجرد كلمات على سطوروفاء عبد الرزاق**" [٩٦]

وما ذلك إلا لأن الكاتبة قد منحت الشخصية الساردة أسرارها وتركتها تطلع على خفايا الكتابة فغامرت وتمردت مخاتلة ومكاشفة كاستحقاق أرادته لنفسها فوقعت فيه ليتم إعلان السر بمباشرة للقارئ الذي ستصدمه صرامتها المروعة والمقصودة في جعله مركزيا إزاء ما يسرد وليُشرك قسرا في العمل المقروء وسيتولى مهمة تأويل كل ما يراه صادما وغير موضوعي، متحملا مشاهد الترويع والدموية بكل ما فيها من تقزز وفجاجة وسوداوية...

الخاتمة:

تداوم السرديات النسائية رواية وقصة قصيرة وأقصوصة على تبني وعي جديد للمؤنث معيدة تشكيل هويته مدافعة عن كينونته بكل ما أوتيت من قوة فكرية وابداعية متحدية قارئها فارضة عليه مغادرة دوره السلبي في التلقي إلى دور اكثر فاعلية

---

[٩٦] م. ن/ ٣٧٤

يقوم على قبول التحدي عبر الدخول في اللعبة السردية بوعي وقصدية ممارسا التأويل بعمق ودراية.. حتى وإن تطلب الأمر أن يتحول إلى متلق بوعي انثوي..

وعلى الرغم من تشظي هيمنة الذات النسائية بين الكتابة والروي والتلقي إلا أنها حافظت على مركزية المؤنث في العملية السردية مشظية الاخر/ المذكر على المستويين السردي والقرائي..

ليغدو هذا النوع من الكتابة السردية شكلا من أشكال الرواية الواقعية الجديدة ونمطا من أنماط الطرح الجنساني الذي يساوي ولا يغلب ويعادل ولا يميز وهدفه تدعيم الوعي الأنثوي بهويته وجعله قادرا على مجاراة الاخر ومساواته سواء أكان ذلك بالتفكيك والتشظي والنقض أو تم بالهيمنة والتسيد والإقصاء أو تحقق بالانتماء والاحتواء والتبني..

فهرس المصادر:

١. الأدب المقارن، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، طبعة خامسة، ١٩٨١

٢. الأنا والآخر والجماعة في فلسفة سارتر ومسرحه، سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، طبعة اولى، ١٩٩٤.

٣. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الجزء الأول السرد، د. شجاع مسلم العاني، دار، بغداد، ١٩٩٤.

٤. تحولات النص بحوث ومقالات في النقد الادبي، د. ابراهيم خليل، وزارة الثقافة، عمان، الاردن، طبعة أولى، ١٩٩٩.

٥. سرديات النقد في تحليل اليات الخطاب النقدي المعاصر، حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، طبعة أولى، ٢٠١١.

٦. السماء تعود إلى أهلها، وفاء عبد الرزاق، دار كلمة للنشر، مصر، ط١، ٢٠١٠.

٧. الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢

٨. عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ،عبد الحق بلعابد ، ،تقديم :د. سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط١ ، ٢٠٠٨.

٩. في سبيل الواقعية تأليف: أ. لا فريتسكي، ترجمة د. جميل نصيف، مراجعة د. حياة شرارة، دار الحريمة للطباعة بغداد، ١٩٧٤.

١٠. مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي علمية محكمة، السيرة الذاتية النسوية: البوح والترميز القهري، حاتم الصكر، العدد ٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤م .

١١. مقدمة في النظرية الادبية، تيري ايغلتن، ترجمة ابراهيم جاسم العلي، مراجعة د. عاصم اسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م

١٢. موسوعة الفكر الأدبي، د. نبيل راغب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢

١٣. النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة د. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨/ ٥٨ نسخة بصيغة pdf.

١٤. نظرية القارئ دراسة في دور مترجم النصوص الادبية، د. مها طاهر، منشورات ابداع ، النجف الاشرف، د.ت .

١٥. النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعورية ، د.محسن جاسم الموسوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت طبعة أولى ،٢٠٠٥.

١٦. الهوية الثقافية والنقد الادبي، جابر عصفور، سلسلة العلوم الاجتماعية، دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٠

١٧. واقعية بلا ضفاف جون بيرس، كافكا بيكاسو، تاليف روجيه غارودي، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة .

١٨. الواقعية اليوم وابدا، بوريس بورسوف ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤.

ويكيبيديا، الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki

.... ❖❖❖❖❖ ....

البناء الفني في قصة "حاوية زبالة" للقاصة العراقية وفاء عبد الرزاق

خديجة كربوب *

نقتحم قصة "حفلة في حاوية" للكاتبة العراقية وفاء عبد الرزاق ولا نشعر أننا نهجم على عوالمها اذ توجد طبقات شعرية وجمالية تكتنف اللغة السردية وهذا ما يجعل المشاعر والأحاسيس تنبعث بشكل طبيعي وسلس، ويتم التفاعل مع الحدث لكن لا يعني أن النص القصصي يتلاعب بالمكون الوجداني بل هناك قدرة وطاقة قوية تحرك التفكير والوعي، ولعلنا نلامس ذلك في استهلال الكاتبة قصتها بمجموعة من الأسئلة.

- هل أنا كما أنا أم صرت شخصا لا أعرفه؟ أين هم أصدقائي؟ لماذا مَن يشبهني تصدَّت له الحياة وبقي مَن لا أشبهه؟

ثمة من لا يتشابهون لماذا لا أكون واحداً منهم؟

من أين يأتي كل هؤلاء؟ هل حدث أن جاءوا بعد تكسِّر صحون وثورة واندلاع أكواب ماء من مخمور زعق بزوجته غاضباً ثم أدرك شناعة فعلته وانزوى في غرفة نومه كحيوان غوغائي؟).أي انها ترغب في إعداد القارئ وإيقاظه ليتقاسم معها الهم الانساني الذي يؤرقها وتسعى إلى تأسيس أفق آخر مغاير ونص مشاغب يرفض اليقين ويشتغل على هاجس السؤال الذي يمهد للمعرفة وتمرير الوعي والتمرد والتحفيز على التغيير وتدمير المفارقات الطبقية خاصة وأن الكاتبة راكمت بداخلها مجموعة من التجارب والمحن والأزمات بسبب ما عاشه العراق الذي تحول إلى بؤرة فساد وحلبة صراع يسود فيها الطغيان والهشاشة،

* كاتبة وشاعرة من المغرب.

وبذلك تصبح الكتابة القصصية آلية من آليات الاحتجاج والمقاومة ومناوشة القبح.

وما يستوقفنا عند وفاء عبد الرزاق هو تعدد المجالات التي تشتغل بداخلها، فهي تكتب في الرواية والشعر والقصة مع القدرة على المحافظة على خصوصيات الجنس الأدبي،،إنها مسكونة بالإنسان والحياة والوجود وتبحث عن كل الإمكانيات والمساحات لإخراج ذلك الثقل المأساوي بهدف إعادة الكرامة للإنسان وإعادة التوازن والانسجام إلى العلاقات الإنسانية ومحو كل أشكال التسلط والظلم والتمتع بكل الجماليات،،إنها لا تقتنع بجنس أدبي واحد لأنها تحولت إلى كون به تعدد وتناقضات واختلافات، وسأحاول أن أدخل إلى عالمها القصصي لأقطر بعض خباياه وآليات اشتغاله وهروبه من القيود والانتصار على الحدود الضيقة التي قد تسقط بداخلها الذات، وكل ما يحمل النص القصصي من دلالات وجماليات وكيفية تشكيل البناء الفني وطرائق السرد.

لقد اختارت الكاتبة وفاء عبد الرزاق العنوان بذكاء لأنها تعلم جيدا مدى خطورة الوقع الذي سيمارسه في نفسية المتلقي، فهو أول كيان دلالي يفشي ببعض أسرار النص القصصي، ويجعلنا نتطلع إليه لتكتمل لدينا المتعة والحقيقة، لكن ما يثير الانتباه هو نشر الضبابية والغموض والتعقيد في ثنايا العنوان، ونصبح لحظتها نبحث عن مسالك نلجها لمعرفة مصادر هذا التعتيم الذي يظهر النص في حالة غير طبيعية أي هناك شيء يربك الرؤية ويقف حاجزا أمام الوضوح، ولعلنا نستشف من خلال صيغة التنكير التي تشكل منها العنوان أن القاصة تسعى إلى جعل كل كائن حي يشارك في الحفلة التي يضفي عليها التنكير دلالة العموم والشيوع، إضافة إلى طبيعة الجملة الإسمية التي ترسخ معنى السكونية والثبوت، بمعنى أن الوضع لا يتغير فتتوقف الحركة إلا حركة لفظة حفلة التي تقودنا إلى أجواء النشاط والحيوية والرقص والفرح والدفء

الإنساني والديناميكية، وتتسم بالغموض وغياب العلامات الدلالية التي قد تجرنا إلى خصوصياتها. وتأتي لفظة "في حاوية" لتعميق الأجواء الغرائبية ونصبح أمام عالم متخيل متشابك بين المكن واللاممكن وبين المعقول واللامعقول.

لقد كنا ننتظر أن تكون الحفلة في بيت أو فندق أو ساحة عمومية، ولم نتوقع أن تجري في حاوية أي في صندوق خصص لشحن وتخزين المنتجات والمواد الخام وأيضا أعد للقمامة. نتساءل كيف سيكون الحفل داخل فضاء لا يليق بالإنسان؟ إنه فضاء مكاني لا يخلق الارتياح النفسي والفرح ويجرنا إلى البؤس والإحساس بالاختناق، ويجردنا من كينونتنا الآدمية ويقوم بتشييئنا، وفي حقيقة الأمر، أن القاصة تحاول أن تجعل من القبيح جميلا داخل العمل الإبداعي وتعيد للبؤس قيمته الإنسانية في ظل غياب الأمكنة وتقلص المساحات التي يتنفس بداخلها الهامش، و تهدم المفاهيم البرجوازية حول أمكنة الفرح ونظافتها وتضغط علينا بحرارة لكي نلتفت إلى حاوية البشر المنسي ونبحث بداخله عن شرارة الضوء، ولا نستبعد أن الكاتبة اختارت الإضافة ربما تعاطفا مع المحتفلين وإبراز قسوة المجتمع الذي تخلى عن أفراده وعمل على تشييئهم، وعندما ندقق في الأمر مليا نصل إلى أن الاضافة تخلق علاقة حميمية بين المضاف (حاوية)والمضاف إليه(زبالة) إذ لا يمكننا الفصل بينهما ما أود قوله إن القاصة لا تؤمن بالقواعد والثوابت التي أنشأها المجتمع الرأسمالي، و تؤمن بالثورة والرفض وخلخلة العلاقات الوهمية بهدف تحرير الانسان من قيود الإضافة والهامش البائلح

ويمكن القول إن تجربة وفاء عبد الرزاق تندرج ضمن حساسية جديدة تحتفي بآليات جديدة على مستوى اللغة والشكل والمضمون، ونجد أنفسنا أمام عوالم جمالية وتخييلية مكتظة بالدلالات والعمق الإنساني. ولعل قسوة الواقع

وجرأة القاصة في استكناه النبض المأساوي منح للنص القصصي بعدا غرائبيا موغلا في البؤس والقهر وقدرة على انبثاق لحظة اليقظة والمساءلة والمساهمة في التحريض الثوري على التسلط بكل أشكاله□

ويشكل المكان مناخا وواقعا لما يحمله من شحنات نفسية واجتماعية وثقافية إذ يضيء عتمة ومرارة الشخصيات التي عاشت ذلك الواقع، ويمكن اعتباره النافذة التي يتنفس من خلالها النص، ولقد تمكنت القاصة من جعله معادلا حسيا ومعنويا للشخصية بكل أبعادها النفسية والثقافية. ومن الأمكنة التي ظهرت في النص القصصي (حاوية زبالة، برادهم، صفيح الزبالة، صفيحة أخرى، سكن خارج الصفيحة، حدود مساحة الصفيح، بيوت الأثرياء، مجتمع الصفيح، بيوت، مكانا، شارعا، مصنعه). ويمكن توزيعها إلى□

-أمكنة مرفوضة ومنخفضة: وتمثلها (حاوية زبالة، مجتمع الصفيح، صفيحة أخرى، حدود مساحة الصفيح). وهي في مجملها تقع في أسفل الهرم الوضيع وتتميز بالسكونية والموت النفسي وتعيش هوية مظلمة غير معترف بها، تقتات من الزبالة التي تتحول إلى ملجأ وحماية في غياب الدولة المسؤولة عن تحقيق السيادة لأفرادها بشكل متساو وديمقراطي. وأمام هذا الإقصاء والتهميش يتحول المكان إلى جغرافية جديدة لها حدودها بعيدا عن السلطة المهيمنة (حدود مساحة الصفيح)، وهذا الفعل يجسد الرفض وعدم قبول أفعال السلطة السياسية التي نهبت الوطن ولم تترك فتاتا حتى للقطط، ولعل الكاتبة أشارت إلى ذلك من خلال العبارات التالية :(عن عظمة أو قطعة لحم من فضلات ابنة وزير أو ابن مومس. حين لم تجد ما يغري حاسة الشم نطت راكضة تستدرج القط إلى صفيحة أخرى) ويصبح المكان فاقدا لمعنى الحياة والكرامة الانسانية بسبب النهب والريع السياسي والعهر وفساد القيم الأخلاقية.□

-أمكنة مرغوب فيها: وترمز إليها الكلمات التالية :(بيوت الأثرياء، المنازل، سكن خارج الصفيح) وفي الحقيقة أنها أمكنة السلطة التي تجسد مشروعا تربويا وأصولا نبيلة، وتعيش على امتصاص دماء المقهورين والمسحوقين، ولا تستحق تلك المكانة لأن فضاءاتها الداخلية بها مزيج من العدوانية وحب الذات والنفاق والقسوة وتدمير الآخر وتحويل حياته إلى جحيم وزبالة. وأمام هذه الأنساق الثقافية المتصارعة فيما بينها لا تستسلم أمكنة البؤس والجوع، ولا تتعطل لديها المعرفة بل تنخرط في فعل الثورة (أعاند الريح) والبحث عن أمكنة خارج القمامة (لأتخذ مكانا أو شارعاً لا تتسيد فئرانه.) مفعمة بالجرأة والانسانية والروح النضالية التي تختلف جوهريا عن الفئران التي تتسيد بسبب سيطرتها على الاقتصاد. ومن هنا تصبح أمكنة الصفيح أكثر نبلا وأخلاقا من أمكنة الثراء والجبن، وبالتالي تسعى الكاتبة إلى ايصال خطاب ثائر يدعو إلى الانقلاب على المجتمع الاستهلاكي الذي لا يعير الاهتمام للإنسان ويسعى إلى تدميره ليستمر في استغلال خيرات الأرض. وإلى جانب ذلك نلاحظ أن القاصة لم تعمل على تسمية أمكنتها بل اكتفت بالنعت كمجتمع الصفيح وحاوية زبالة، وهذا في حد ذاته يمكن اعتباره بمثابة علامات دالة على المكان وخصوصياته من حيث الشكل والتأثير، إذ يفتح أمامنا باب التأويل المتعدد وبالتالي فحاوية الزبالة هي جزء من مجتمع القصدير والتي تعكس لنا أجواء العفونة والاختناق والجوع وترمز إلى الذات المقهورة التي تفتقد الحرية والحقوق والاعتراف بكينونتها الانسانية، وتتحول الحاوية إلى طاقة داخلية لمقاومة مجتمع الثراء.

وإلى جانب المكان يحضر الزمن ليكتمل الكيان السردي والوجود المتخيل، إذ لا يمكن أن نتصور العمل القصصي بدون ذلك المكون الذي يسدي مجموعة من الخدمات. فهو من يكسب الحيوية والتدفق والحياة لفعل السرد ويولد بداخلنا الرغبة في سبر أغوار الشخصيات والأمكنة، إضافة إلى قدرته على خلق

الانسجام والاتساق داخل القصة. وتمتلك القاصة وفاء عبد الرزاق قدرة فائقة على خلق الحركة الزمنية وتوليد الإيقاعات التي تعكس النبضات النفسية والفكرية للشخصيات، ولا تتوقف عن ضخ الحياة في روح النص القصصي. وهذا ما يجعله قريبا من الصورة السينمائية. ولعل طبيعة النص القائمة على التوتر والاضطراب جعلت القاصة لا تخضع لوتيرة زمنية منظمة فهي تمزج بين الجمل الإسمية والفعلية فنكون أمام إيقاعين هما:

- إيقاع البطء الذي تخلقه الجمل الإسمية وتجرنا إلى وضع سكوني لا يدعو إلى التفاؤل والانفراج، فكل طبقة اجتماعية تحافظ على وضعها، فمجتمع الصفيح يركن في العفونة والجوع والقهر في حين يظل الأغنياء يعيشون الاستقرار ويمتلكون كل مقومات الحياة ولهم ثوابت وقناعات تتمثل في انحدارهم من الأصول النبيلة.

-إيقاع السرعة: لتكسير الإيقاع البطيء عملت القاصة على تشغيل الجمل الفعلية التي تنشر الحركية والحيوية والتدفق والاستمرارية وتعكس الإيقاع النفسي للشخصيات، و عندما نتأمل الأفعال التي حضرت في سياق مجتمع الزبالة (سمعت / جاهدوا/ لتتصلب /ورموا/ /نطّت قطة واختبأت /قررتُ / أفاتح / لا يزعج الجيران ولا يغيّر لا يجرؤون، أن نحتفل/لنرقص أ/ احتضنوا/ ارقصوا /دوروا، مجِّدوا لستم)، نجدها تقوض حركة السكون وتمثل حالة من عدم التوازن والاستقرار، وتحيلنا إلى الكينونة المهمشة والمتلاشية والتي تصطرع بالشعور المأزوم صوب ماهية الانتماء، وتسعى عبر الرقص تمرير التراكمات النفسية الموجوعة بداخلها أملا في العثور على الاحساس بالخفة والحرية في تحريك الجسد المثقل بالبؤس .ومن هنا نستشف أن القاصة لها طاقات فائقة في الترسيم الشعوري الدقيق للمشاهد والعوالم الإنسانية، إضافة إلى ذلك لم تتبع النسق الزمني المتتابع، إذ عملت على استحضار المفارقات الزمنية التي لازمت

السرد، واختارت الاستباق الذي يقودنا إلى استشراف المستقبل، ووضعته في بداية النص القصصي وكأنها تعد القارئ إلى الحدث وتجعله مشدودا لما سيأتي، دون أن تكشف عن تفاصيل العوالم القصصية، وتكون تلك الاستباقات التساؤلية رغبة في إيقاظ المتلقي وتشريبه هم التوتر والتفكير بهدف إدماجه في العملية السردية والإنسانية . ولا تقف عند تلك الحدود بل تنوع آليات التقطيع الزمني وتلجأ إلى الوصف كمحطة استراحة وتجديد الأنفاس خاصة وأن النص يشتغل على الهامش الذي فقد ملامح هويته الآدمية والوطنية واختلط بعالم القطط المشردة الجائعة .أي أن وفاء عبد الرزاق تحدث نوعا من الثقوب لكي نتحمل الوجه الانساني ونلتقط ملامحه ومعالمه كوصفها للشخصيات (نطّت قطة شاردة من مطاردة قط واختبأت بين علب كوكاكولا وسفن آب، تعثرت بزجاجات النبيذ ..../.أنا فارغ شربوا مائي ورموني والباقون لهم رائحة الجثث،).ومن ثمة فهي توجه القارئ إلى التركيز على الموصوفات ورسم بعض الملامح النفسية والاجتماعية وتبطيء الزمن للتعرف أكثر على المفارقات العميقة التي تتحكم في المجتمع الانسانيّ

ويمكن القول إن الملمح الأبرز في النص القصصي هو قدرة القاصة على وضع حواجز جمالية بين الواقع والحقيقة وتمكنها من خرق الواقع وخلق شخصياتها التي تحرك مجرى الأحداث وتتسق مع رؤية الروح القصصية وأهدافها. وما يلفت الانتباه هو ضمير المتكلم الذي تطل من خلاله الشخصية المحورية التي ترفض محو وجودها وتسعى بكل الوسائل إعادتنا إلى عالم الإنسان المهترئ والمتآكل والمستبعد من الحياة والأرض، وتستحضر ذاتها التي تعيش خارج حدود هيمنة الثقافة الضدية. ورغم التشويه الذي تتعرض إليه من طرف طبقة الأغنياء أصرت على استبطان عوالمها النفسية القائمة على البراءة والقهر والاغتراب والرغبة الجامحة في الحياة، واعتمدت على الرقص والسكر وتمجيد

الذات المهمشة كآليات لخلق المتعة والإحساس بكينونتها الزاخرة بالألم، إنها تحاول أن تضع مفارقات بين الهامش والمركز لإسقاط تلك الانطباعات السيئة التي يحملها الانسان عن مجتمع الصفيح. فيصبح الأول يفيض ويزخر بالصفاء الروحي ووحدة السجية والفطرة والبؤس والإصرار على عدم قبول الفكر الاستغلالي واختيار الهامش كمساحة إنسانية يمارس فيها ثورته ورفض الانصياع لسلطة النسق الثقافي الذي يمتلك المال والمعرفة المغشوشة. أما الثاني فيستحوذ على وسائل الإنتاج والمتعة ويستمد وجوده من النهب وإهانة مجتمع القصدير.

وهذه المفارقات الفكرية والنفسية خلقت صراعا داخل المجتمع ونسفت مشاعر الطمأنينة والسعادة الحقيقية. وتنضاف شخصية الفئران المتسيدة لتمارس بدورها فعل الإزعاج ومضايقة الإنسان المقهور والمساهمة في رسم وتوسيع مساحة القبح والقرف. وفي حقيقة الأمر هي ترمز إلى النماذج الإنسانية المسكونة بالخوف والتي لا تستطيع مواجهة السلطة المهيمنة فتفضل إفراغ شحنتها النفسية في عالم المنسيين وخداع نفسها لنفسها بالبطولة المزعومة وتحقيق السيادة،□

وبالتالي تضعنا القاصة أمام ثلاث مجموعات□

المجموعة الأولى: تضم الشخصية المحورية ومجتمع القصدير والسكارى.□

المجموعة الثانية: تحتوي على الأغنياء.□

المجموعة الثالثة: تشمل الفئران.□

ما يستوقفنا في المجموعة الأولى هو غياب أسماء الشخصيات وهذا يضعها في دائرة المجهول وفقدان الهوية ولا نعرف عنها شيئا إلا من خلال الشخصية

المحورية التي تقدم لنا بعض الأمارات والمخبرات التي تضئ العوالم النفسية للشخصيات المقهورة وتجسد لنا عمقها الانساني المنسلخ.

وتتسم المجموعة الثانية بكل الصفات السلبية والمتمثلة في الشر والقبح والخواء الخلقي والإنساني وتجاسرها على الوجود الإنساني والعمل على إقصائه.

أما المجموعة الثالثة فتتفرد بكينونتها النفسية والفكرية، وتتمكن من إيجاد حيز لها داخل الحياة، ولعل الخوف هو من يدفعها إلى الاحتياط، وأخذ الحذر والتمسك أكثر بالحياة والاشتغال في الخفاء والسرية.

وتتحكم في هذه المجموعات علاقة التعارض والصراع وتحتفظ الشخصية المحورية بعلاقتها المبنية على التطابق والتكامل مع مجتمع القصير انطلاقا من الانتماء الطبقي لكن تتفرد بوعيها وسلوكياتها ورغباتها وتطمح إلى الخروج من العالم المقهور. ولعلنا نلامس ذلك من خلال ملفوظاتها:" منذ هروبي من صفيح الزبالة ..../أنهض وأقع متخيلة الحلم...

ما أتمناه أن صانع شبيهتي بُطلة لا تكون امرأة شاذة حيث هنا لا عذر "بمعنى أنها تحمل بداخلها بذرة التغيير والانقلاب على القواعد الذكورية التي لا تنتج إلا الشذوذ والمسافات بين البشر، ويبدو أن القاصة تمكنت من بلورة رؤية العالم عن الطبقة المسحوقة وصياغتها بطريقة كاشفة وجريئة تحفز القارئ على الانقلاب على السلطة المهيمنة والدخول في عالم التحدي والعطاء.

لقد أحست الكاتبة وفاء عبد الرزاق ببؤس العوالم السردية مما دفعها إلى إعادة إنتاج علاقة الوعي بالعالم والتي تنبني على الدهشة والانغماس الكلي في المضمر الانساني الخفي، وهذه عملية ليست سهلة بل تتطلب العديد من المكونات الجمالية والفنية وتأتي في مقدمتها خلق لغة شعرية قادرة على سبر تفاصيل الهامش والسلطة المضادة لأن اللغة المباشرة التقريرية عاجزة عن التقاط

التناقض، والصراع والفوضى والقلق والاغتراب الذي يتحكم في العالم البشري. ومن هنا حضرت اللغة الشعرية لتقطر الغموض والقبح والبراءة التي تعتري الظاهرة الإنسانية المعقدة وتمتص نثرية السرد وتمنحه الحيوية والحركية خاصة وأن القاصة غيبت تقنية الحوار الذي قد يشحن النص القصصي بالروح التصاعدية والكاشفة للخبايا الإنسانية والمساهمة في نمو الحدث وتسريعه، لكن عندما ندقق في الأمر نجد فعل تغييب الحوار ينسجم مع غياب التواصل بين الهامش والمركز وأيضا غياب الحوار بين الكائنات المهمشة لحظة السكر، أي ان الخمرة تخلق بداخلها الارتخاء والهدوء وتلك هي اللحظة التي تتوق الوصول إليها بعيدا عن ضجيج وصخب الحياة البائسة. ولا غناء النص السردي عملت القاصة على تنويع الضمائر التي تعد مكونا جوهريا في صياغة المنظور النفسي والتعبيري، وحضر بقوة ضمير المتكلم المفرد الذي لم ينسحب رغم الضغوطات الاجتماعية والنفسية بل أثبت ذاته وعبر عن همومها وتطلعاتها، ولعله من أقرب الضمائر إلى النفس البشرية ويضفي سمة الواقعية والصدق على ملفوظاته ويجعل المتلقي أكثر انجذابا وتعاطفا مع محنة الأنا المقهورة وعنف ونعثر على المتكلم أيضا بصيغة الجمع التي تمحو الفوارق بين المهمشين وتذيبهم في الأنا الجماعية بهدف خلق القوة والكثافة والوحدة للتمكن من مواجهة الآخر العائق. ويصبح السارد المفرد هو صاحب الفاعلية في التأثير وتحريك الضمائر الأخرى حسب حاجيات السياق الدلالي، ولقد خصص حيزا لضمير الغائب الجمعي رغبة في استبعاد جماعة الأغنياء باعتبارها مصدر معاناة الانسان، واختار نفس الضمير للحديث عن السكارى وهو ضمير يكتسي بعدا مغايرا ويجسد به بعد تلك الفئة عن الحياة واليقظة والارتماء في عالم السكر بهدف التخلص من الواقع المسكون بالقسوة والعنف. ومازال السارد مطمئنا لضمير الغائب الذي ينسجم مع غياب الدفء الانساني، ويمكنه من خلق التشويق ومتابعة الحدث، فنراه ينتقي ضمير

الغائب المؤنث في سياق القطة والفئران فنكون أمام مؤنث خارج دائرة الإنسان ورغم ذلك تتقاسم الصيغة القمامة والمكان مع المهمشين، وتضفي لمسة سريالية على الأجواء .ونشير إلى أن السارد لا يسير على وتيرة واحدة، إذ يعدل عن صيغة الغياب ليضعنا أمام ضمير المخاطب الجمعي .وهنا تتمتع الشخصية المحورية بالفاعلية والنفوذ والسلطة المجردة من نبرة الاستعلاء والأوامر التي تستعبد الإنسان، وتروم إلى تحفيز المهمشين إلى التغيير وتحريك الجسد الخامل والبحث عن الفرح والتمرد على السلطة التي نهبت حقوقهم وعملت على تشييئهم. ومن ثمة كانت للضمائر سمة فنية في النص السردي واستطاعت مكاشفة المخبوءات النفسية والفكرية واحالتنا على التعدد والصراع وابراز الخلل الذي يفقد المجتمع الانساني توازنه□

وختاما فالتجربة القصصية عند وفاء عبد الرزاق أضافت للإبداع رافدا جديدا ووضعتنا أمام كتابة مشاغبة ومستفزة وحركت بداخلنا هاجس السؤال، فنحن لا نخرج فقط بالمتعة بل تولد بداخلنا الإحساس بالذنب وتمزق شرنقة الصمت عبر المفارقات التي تفضح الواقع وما يزخر به من اعوجاج واختلالات، والهدف هو إعادة الانسجام والتناغم للعلاقات الإنسانية بدل الفوضى والصراع وخدش المشاعر الانسانية والحكم على الإنسان بالموت البطيء. وإلى جانب ذلك خلقت القاصة تقنياتها الخاصة عبر استهلال القصة بالأسئلة التي تحفر في خبايا الانسان وتنشر نوعا من الحيوية والتشويق واستثمار بعض المكونات السينمائية التي تجعلنا نحول القصة إلى مجموعة من المشاهد واللوحات الصادمة والقريبة من الغرائبية وقسوة آرثو، ونعيد النظر في مفهوم القبح والجمال وننفض الغبار عن الهامش الذي قد يتراءى لنا من خلال المظهر الخارجي قبيحا ومقززا وهو في حقيقة الأمر يزخر بالجمال الإنساني في حين تتجرد الطبقة الغنية من اللاإنسانية .وما يميز وفاء عبد الرزاق أنها اشتغلت على

الهامش بلغة شاعرية ومفردات ترتفع عن السوقية وقاع الشارع على خلاف بعض الكتاب الذين تناولوا الهامش بمعجم لغوي يقتات من العهر، بمعنى كانت تشتغل بحدة على العوالم النفسية للمقهورين وتسعى إلى تقديم صورة نفسية واجتماعية وثقافية عن المسكوت عنه الذي تحاول السلطة المهيمنة تشويهه وتلطيخه.

.... ❖❖❖❖❖ ....

شعرية القصة القصيرة جداً في قصص وفاء عبد الرزاق... (أغلال أُخرى)، أنموذجاً

أ.د. محمد عويد السايرِ *

قبل البدء....

ولدت هذه القاصّة والشاعرة المبدعة في مدينة الشعر والنحو والفلسفة والفكر والإبداع، في البصرة الفيحاء. أحبّت الأدب، وعشقت الشعر وانصرفت إلى النظم فيه ولاسيما بعد غربتها في أكثر من دولة عربية وأجنبية حتّى استقرت في العاصمة لندن، مدينة الثلج والضباب والهدوء.

ولأنها من ذوي النواحي الحسنة والصادقة في محبة البلد وأهله، والثقافة والفكر، أُختيرت القاصة والروائية والشاعرة وفاء عبد الرزاق سفيرةً لهذه النوايا في أكثر من منظمة واحدة، ولدى أكثر من دولة واحدة.

ولأنها قامةٌ من قائمات الفكر، ولاسيما في الشعر والقصص والسرد، أُختيرت أيضاً سفيرةً لأكاديمية السرد في أكثر من مكان واحد، فضلاً عن عضويتها الفاعلة في

---

* كلية التربية الأساسية في جامعة الأنبار/ العراق.

البيوتات الثقافية المختلفة هنا وهناك في أرجاء العالم، وفي التجمّعات الأدبية والثقافية والفكرية والإبداعية المختلفة... بما كتبت، وتكتب، وبما نشرت وتنشر، وبما نظمت وتُنظم...

وصلة مع القول، تناول منجزها الأدبي الإبداعي نقّادٌ كثيرون في دراسات وقراءات نقدية مختلفة منشورة في الصحف والمجلات والكتب الورقية، فضلاً عن النشر الإلكتروني الذي شاع في أيامنا هذه وانتشر، وهو الآن يغطي نتاج الأديب المختلف، ويصل إلى القارئ في كلِّ مكان، بيسر وسهولة وأمانة. كان أدب وفاء عبد الرزاق مما يصل إلينا، دراسة وتحليلاً ونقداً، من قبل نقادٍ ودارسين تركوا بصمتهم الإبداعية في التأليف والنشر والدراسة والنقد، في مجالات الأدب المختلفة، ونواحيه الفكرية المتنوعة.

لقد حازت الأديبة وفاء عبد الرزاق الجوائز والتكريمات المختلفة في أكبر المحافل والمنتديات العربية والعالمية. سيرتها الأدبية الطويلة جعلتها مؤهلة لكي تنال قصب السبق في هذه المحافل، وتحوز على الشهرة والتألق في المجالات كافة. وأما عن نتاجها الأدبي، فكان من التنوع والشمول مما لا يغطيه المكان، ولن تفي حقه هذه السطور، مهما اتسعت وكثرت في الصفحات والمداد. فقد كتبتْ الشعر الفصيح، ومما أصدرته فيه:

- هذا المساء لا يعرفني، مؤسسة الانتشار العربي - بيروت، ١٩٩٩.
- حين يكون المُفتاح أعمى، مؤسسة الانتشار العربي - بيروت، ١٩٩٩.
- للمرايا شمسٌ مبلولة الأهداب، دار الكندي - عمّان، ٢٠٠٠.
- نافذة أفلتت من جدران البيت، منشورات بابل - العراق، ٢٠٠٦.... وغير هذه الدواوين الشعرية التي جمعت بين تجربة الأديبة، وبين غربتها، وبين محنة وطنها العراق، وما يلاقيه أهله. من مصاعب ومحن وكوارث.

وكتبتْ في الشعر الشعبي أيضاً، ومن ذلك إصداراتها: -

- أنا وشويّة مطر، دار الكندي - عمّان، ١٩٩٩.
- وقوّست ظهر البحر، دار الكندي - عمّان، ١٩٩٩.
- مزامير الجنوب، دار الموسوي - ابو ظبي، ١٩٩٦..... وغير هذه الدواوين.

وتجربتها الشعرية والشعورية في الشعر الشعبي لا تقلُّ جوداً وإبداع عنها في الشعر الفصيح، وتناولت الموضوعات نفسها تقريباً في الشوق والحنين إلى الوطن، وإلى الديار الأُولى في جنوب العراق، فضلاً عن الحديث في قصائدها الشعبية عن غربتها، والمعاناة الكبيرة التي تعرَّضت لها من خلال هذه الغربة، ولاسيما في سنوات حياتها الأُولى، وهجرتها مبكراً، من بلدها العظيم.. العراق. ولها من الروايات: -

- بيتٌ في مدينة الإنتظار، دار الكندي - أربد، الأُردن، ٢٠٠٠.

- الزمن المستحيل، سدني -بيروت، ٢٠١٤.
- حاموت، سدني - بيروت، ٢٠١٤. وهي أشهر رواياتها على الاطلاق.
- قصة الجديلة والنهر، سدني - بيروت، ٢٠١٥.
- دولة شين، دار ليندا - سوريا، ٢٠١٧، وهي آخر رواياتها المنشورة.

في الرواية، تميل الروائية وفاء عبد الرزاق إلى العجائبية في السرد وتستنطق المكان بشكل كبير ومؤثر في عناصر السرد الأُخرى، كالوصف، والحوار والشخوص. وأمّا عن الحدث في روايات وفاء عبد الرزاق، فيكون منسجماً تماماً مع العنوان الرئيس لروايتها، ومع مضامين الرواية التي تطرحها، حتى نهايتها وخاتمتها. تساعدها في ذلك لغة عالية من الإتقان في الإستعمال، والدلالات. وجمل متراكبة فيها شعرية متناهية النظير، وسحر لا يقاوم يجعلك في شوق وتوق لتتبع أحداث الرواية من أولها إلى نهايتها، بلا ملل، أو ضجر، أو خمول.

وأمّا عن القصص، والمجموعات القصصية، فقد أصدرت القاصة وفاء عبد الرزاق الكثير من المجاميع، ولعلّ من أهمها: -

- إذن الليل بخير، دار الكندي- أربد، ٢٠٠٠.
- امرأة بزيِّ جسد، دار مكة - مصر، ٢٠٠٩.
- نقط، دار مكة - مصر، ٢٠١٠.
- بعضٌ من لياليها، دار مكة - مصر، ٢٠١٠.... وغيرها.

وهي في السرد في القصة لا تبتعد كثيراً عن السرد في الرواية. إلا إن الخيال هنا طغى على أكثر مجموعاتها القصصية، وفيه لفتة سحرية تشاكل المدينة والمكان الذي حدث فيه السرد، ويحكي مغزى القصة وهدفها، أو مغزى المجموعة القصصية وأهدافها. ولدى وفاء عبد الرزاق في فنها القصصي عناية فائقة في اختيار العنوان، وفي الثيمات المكانية التي تقصُّ علينا أفعال الشخوص، وأحياناً تكشف الحوار الذي يدور بين هذه الشخوص، ولو كان متخيلاً حالماً، تأتي به القاصة للتشويق والإمتاع والإثارة، وهو – وكما يعلم بذلك الجميع -، غاية القصة، ولا سيما القصة القصيرة جداً، وأهم سماتها في البناء، والفن والدلالة.

وسنحاور - في هذا البحث - مجموعاتها القصصية القصيرة جداً (أغلال أُخرى)، من خلال التقانات التي نراها أكثر شيوعاً في هذه المجموعة، وما يقع عليه القارئ، والناقد، والمتلقي، في القصص القصيرة جداً والمودعة فيها. ولعلّنا سنكشف ذلك من خلال الدراسة والنقد والتحليل من خلال العنوانات الآتية: -

١. العنونة (العتبة الأُولى للقصّ).
٢. المفارقة (أنماط السخرية المتوقعة في القص).
٣. الزمان والمكان (المؤثرات العامة للقص ودلالاتها).
٤. اللغة (سحرها وتأثيرها في القص).

تاركين الحكم والتقويم للقارئ اللبيب، والمتلقي الحصيف، الذي نتأمل منه قراءة هذه القصص التي جاءت عن تجربة واعية بفن كتابة هذا الإبداع، ومن قاصة وروائية متقنة لصنعتها أيما إتقان وبراعة.

أولاً: العنوان: (العتبة الأُولى للقصّ).

قديماً قيل الكتاب أو المكتوب يُعرف من عنوانه. ولمثل هذا القول دلالات عميقة، تومي بأن العنوان هو مفتاح النص، أو العتبة الأُولى التي يدخل فيها القارئ والمتلقي إلى النص الأدبي، وغير الأدبي. ومن هنا فالعنوان دائماً (هو أول لقاء بين القارئ والنص، وهو آخر لقاء بين الكاتب والنص).[١] ويشكل العنوان أقصى أنواع الاقتصاد اللغوي، إذ تثير لحظة تلقيه انفعالاً ما، فتأتي الاستجابة إما في حالتها السلبية أو الإيجابية مع داخل النص[٢]. ومهما تعددت مفاهيم ومصطلحات العنوان داخل النص الأدبي - شعراً أو نثراً - فهو (ضرورة كتابية)[٣]، أو (بؤرة النص)[٤]، أو (مفتاح دلالي)[٥]، أو

١- الخطيئة والتفكير، د. عبد الله الغذامي، منشورات النادي الثقافي □ جدة، ط١، ١٩٧٥، ص٢٦٣.

٢- ينظر: شعرية القصة القصيرة جداً، جاسم خلف إلياس، دار نينوى □ دمشق، ط١، ٢٠١٠، ص١٦٧.

٣- ينظر: الوجود والزمن والسرد □ فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص٥٣.

٤- ينظر: إشكالية الزمن الروائي، د. صالح ولعة، مجلة الموقف الأدبي □ دمشق، ع٣٧٥، سنة٢٠٠٢، ص١٣.

٥- ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د.إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة □ بغداد، ط١، ٢٠٠٢، ص٤٩.

(علامة لسانية) [٦]، يبقى علامة لغوية ودلالية تختزل مكونات النص وعناصره، وتغري القارئ والمتلقي لاقتحام ذلك النص، ومعرفة ما فيه من ظواهر تأثيرية، وما يريده الكاتب والمبدع من إنشائه، ونشره إلى الآخرين.

لقد تعددت أشكال العناوين المفردة للقصة القصيرة جداً في مجموعة **(أغلال أُخرى)**، مثل: (**صورة**، **رسائل**، **قيامة**، **شكر**، **أبراج**، **أزمة**، **تطور**، **كاتب**، **أبله**، **لص**، **رسالة**، **جسدان**....) وغيرها. فنلحظ هيمنة عددية على هذه المجموعة القصصية في عناوين قصصها المفردة. ومثل هذه العناوين طرحت مفارقة معينة كما سيأتي الحديث - أو شكلت تناقضاً ضدياً يريده القاص، لكسر أُفق التوقع عند القارئ، وخلق الدهشة الناتجة عن التضاد بين العنوان والمضمون. وهناك العناوين الموصوفة أيضاً. فمثل هذه العناوين شكَّلت حيزاً طيباً في قصص وفاء عبد الرزاق **(أغلال أُخرى)**، وعكست أبعاداً دلالية محمودة أرادتها القاصة، ووفقت إلى توظيف العنوان فيها، مثل: (أحلام **مهملة**، **مساحة أخيرة**، **ساعة موبوءة**، **حاجة غامضة**، **شاعرة كبيرة**، **مكافأة دولية**، **النهر الميت**، **مرايا واهمة**...)... وغيرها. ولاشكَّ في أن هذه العنوانات طرحت مفارقة أوسع، وشكَّلت تضاداً أكبر من خلال كبر العنوان، وسعة مساحته، وهذه علاقة حميمة وحميمة بين العنوان والنص يجب أن يعرفها القارئ والمتلقي من أول وهلة

---

[٦]- نظر يۃ ا لمنهج الت شكيلي - ذ صوص الـ شكلانيين ا لروس - تر جمۃ: إ براهيم الخط يب، منـ شورات مؤسسۃ الابحاث العربيۃ □ بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص١٧٩.

يطرق سمعه مثل هذه العناوين، فيمضي يبحث عن حدث أكبر، وتوظيف أوسع للشخوص... وقد نلحظ اهتماماً للحوار. هذه العناصر ستغطي العنوان الذي يطرحه القاص، والمضمون، وعناصر السرد، ستبرّز لماذا اختاره، ولماذا فيه الصفة، ولماذا كبر، أو ربما يكبر! وهناك من العناوين التي جاءت في قصص وفاء عبد الرزاق، عناوين الجمل، مستخدمة الأساليب اللغوية والنحوية المختلفة. وهذه العناوين أدَّت حالة نفسية شعورية متأزمة عند القاصَّة، وعكست - في الكثير منها -تجاربها الشخصية والشعورية والمعيشية، وتحول الزمن عندها بين الماضي وبين الحاضر، وتبدّل المكان بين الأليف وبين المعادي، وتغيّر الشخوص... والأحداث. نعم إنها التي تبوح بهذا كلِّه من خلال العنوان في القصة، ولاسيما في هذا النوع من العناوين، الذي يقلُّ عن سابقيه في الكثرة والاستعمال. ومن مثل هذه العناوين في قصصها القصيرة جداً هذه: (**عارفٌ غير عارف، لا تخسر شيئاً، أقلّ من المتر، لم يمضِ الوقت، لستُ للبيع، مرشَّحٌ للبرلمان، خارج عن القانون، يدٌ بلا أصابع**). من البداهة أنّ هذه العنوانات أوضحت مفارقة ما، وهي تدعو بشوق لسبر أغوار القصة، ومعرفة مغزاها وهدفها. إنَّ العنوان هنا كان المهيّأ، والمفتاح الأول للقصة القصيرة عند وفاء عبد الرزاق، كما عند أهل هذا الفن وغيره. وبقيت قصة قصيرة واحدة بلا عنوان تماماً (؟؟) فالعلامة هنا دلالية، وتكرارها تعجبي، أما ما فيها، فستكون محل دراستنا في المفارقة. ويجب أن نعرف أن

القاص أحياناً يترك قصته بلا عنوان [٧]، ليزيد من حدة الشوق، وعلو الدهشة لدى المتلقي لمعرفة هذه القصة غير معنونة. وأشمُّ رائحة التناص في بعض عناوين القصة القصيرة عند وفاء عبد الرزاق في هذه الأغلال. وهذا التناص متنوع الأشكال، مختلف الدلالات. فهناك التناص الديني (الصوفي)، في قصتها (عارف **غير عارف**)، يتناص هذا العنوان مع مصطلحات الصوفية ومعارفهم الخفية بين الذات، والذات الألهية.

وهناك التناص الأسطوري، في عنوان قصتها **(طوفان)**، من المؤكد أنها تريد الطوفان العظيم الذي تعرض له النبي (نوح عليه السلام)، وقومه. وهي تثير دلالات هذا الطوفان، وما حدث لها، أو لقومها وبلدها الأدبي، ومن خلال العنوان طبعاً! وهناك التناص الأدبي في عناوين وفاء عبد الرزاق القصصية في هذه المجموعة، كما في عنوان قصتها (**مومس**)، أكيد أن تجربة السياب، وقصيدته الشهيرة (المومس العمياء)، أوحت للقاصة هذا العنوان، وهو يثير جدلاً هنا ونقاشاً، كما أثار جدلاً ونقاشاً كبيرين في قصيدة السياب، ونصه الشعري الخالد ولا سيما في العنوان. وعنوان قصتها (حصان **خشبي**)، الذي نظر بطرف خفي وممتع إلى ديوان الشاعر العراقي الكبير حسب الشيخ جعفر (الطائر الخشبي). ولا شكَّ في أنَّ القاصّة تعرف مثل هذا التناص

٧- ينظر: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، يوسف حطيني، دار الأوائل للنشر دمشق، ط١، ٢٠٠٤، ص١٠٨.

في قصتها وديوان الشاعر. فجلبت لها من أول وهلة (العنوان)، الشهرة، والإمتاع، والتشويق لمعرفة ما في هذه القصة، بعد ما عرفنا ما في ذلك الديوان، وأي ديوان؟!

ومثل هذا التناص الأدبي أيضاً جاء في عنوان قصتها (غريب)، وتبرز غربة السياب الكبيرة، في هذا الشأن. الشاعرة هنا استوحت العنوان من مواطنها، ومن زميلها في المهنة، فضلاً عن الحياة المعيشة الواحدة، التي أثّرت فيها الغربة النفسية والمكانية، أكبر التأثير، بين القاصة والشاعرة وفاء، وبين شاعرنا وأسطورتنا الكبير السيّاب. إنها الجراح التي لا تنتهي، والمشاعر الصادقة التي يحتويها الأدب - شعراً ونثراً - وعبّر عنها في كلِّ زمان ومكان أحسن تعبير.

وإذا كشفت السر عن خفايا العنوان والمضمون في قصص وفاء عبد الرزاق، أقف على نماذج هنا للتحليل، تاركاً الباقي لذوق القارئ، وثقافته، في قراءتها، وكشف مضامينها وما جاءت العناوين لأجله. ومن ذلك عنوان قصتها: (عارفٌ **غير عارف**)[٨]. وهو عنوان تتلاعب فيه الألفاظ لعبتها المثالية الثابتة، كما أُخذ من شعائر الصوفية وطقوسها. والعنوان، يؤدي إلى خاتمة القص. والقصّ هنا مكثّف يوحي بالخاتمة التي جاءت في ألفاظ العنوان وكلماته، فضلاً عمّا يحمل من مفارقات. وأمّا المضمون، فأبقت فيه

٨- أغلال أُخرى، وفاء عبد الرزاق، سدني □ بيروت، ط١، ٢٠١٣، ص٧.

القاصة على المفارقة التناقضية التي أوصلت السرد إلى الخاتمة ومن ثم إلى العنوان مرة أُخرى، من خلال (البناء الدائري).

تقول القاصة وفاء عبد الرزاق في قصتها هذه: (**تمدّد على صورة وهمية، وحدّق في الفراغ... توهَّم أنَّه عارفٌ بكل الأشياء. نكهة المخفي وبواطن الوضوح.. و أنه يسمع أصداء الصمت وآهة الخيال. غربل الأماكن... الأسئلة وصمت الأجوبة. حرق نكهة البداية وحزمة ضوء نمت في حديقته بحركة من ظنه.. عارفٌ لا يعلم أنه غير عارف**). وعن العنوان في قصتها (**لم يمض وقت**) [٩]. تطرح لنا القاصة وفاء نتيجة أُولى من خلال هذا العنوان في أول الاستهلال في قصتها هذه، بقولها: (ربّما **لم يمض وقت لتحقيق رزق الله...**). ومن ثمَّ تمضي لشرح أسباب هذه النتيجة المفضعة من خلال المقطع الأول من القصة، في قولها: (**كان هذا أول يوم سكب فيه دمعة على فقدان الأب إثر قذيفة... ترك إخوته الصغارينتظرون لقمةً من جود الرزق، بينما أُمهُ ذات الخمس والثلاثين نكبة تدعو له بالتوفيق...**). تبدو المفارقات اللفظية قائمة على الزمن ووحداته المختلفة التي شاعت في هذا المقطع. وبقيت الأسباب التي لم تحقق الرزق متوافرة في الشخوص التي تدور حولها القصة. فجاءت القاصة بالمقطع الثاني، وكررت فيه العنوان في بناءٍ متوازٍ جديد، يشرح المأساة بشكل أكبر مع فرصة توافر الرزق العمل، إلّا إنَّ الأجل بعثر هذا الشخص وتركه ضحية القدر الذي لم

---

[٩]- أغلال اُخرى، ص٢٠.

يمهله لحظة، لينقضَّ عليه بعنف وقوة تاركاً الصغار لمصيره، مقتدياً أثر أبيه حتى في الموت. فلنستمع لها قائلة في هذا المقطع: (**لم يمض الوقت... قالها وتربع على شارع مجاورلبيتهم يبيع السجائروأعواد الثقاب. لم يعطه الوقت فرصة، في أقل من ثانية أصبح رزقه فريسة الدخان، بينما قذيفة نظَّفت الشارع من جسده الغضّ**).

وأحياناً، تأتي العنوانات مفردة، من كلمة واحدة، وفيها بعض المظاهر الشعبية العراقية التي تدلّ على الذمّ والشتم، وتوحي بالسخرية والتهكم من المسؤول وصاحب المنصب، ومن أعماله وأفعاله التي تتناقض مع تلكم الأقوال. ففي عنوان قصتها: (بالوعة).[١٠] تؤدي هذه اللفظة المغزى والهدف من القصّ. ولعلّ المفارقة اللفظية التي وضحت في خاتمة القصة هي التي أبانت عن سبب اختيار هذا العنوان، وكيف وُفقت القاصة إلى حدٍ كبير في التعبير عن المغزى، والمضمون من خلال العنوان... العنوان فقط.

تقول القاصّة وفاء في هذه القصة: (الشارع **يعجُّ بالغادين، يعجُّ بالمتسولين والكسبة، يعجُّ بالسكارى وضحايا الحروب مبتوري الأعضاء، يعجُّ بالماشين في جنازاتهم، وبي، أنا الطافح بهم. هذا ما قاله الرصيف المتعفن من رائحة الأقدام... حين مرّموكب الوزيرطفح هو الآخرمثل بالوعة**). وعلى الرغم من كلّ هذا التهكم، وكلّ هذه

١٠- م. ن. ، ص٤٨.

السخرية، التي وضحت في جمل القصة وعباراتها وبين ألفاظها، إلّا إنَّ القصة مكتوبة بلغة شعرية عالية، وبكأنك تظنّ لأول وهلة أنه نصٌّ شعري، أو قصيدة نثر قوية، كُتبتْ في واقع ظالم، ومن نفسٍ ملتاعة تعيش في هذا الواقع، وتعرف ما فيه. وفي قصتها (**طوفان**)[١١]. التي ستكون آخر النصوص القصصية التي نقف عليها في هذا الموضوع من البحث، نلحظ - وكما أسلفت - أنه عنوان يقوم على التناص، وهو عنوان كبير ومؤثر ويتطلب ثقافة خاصة من القارئ لمعرفة ما فيه، ولذا سخرت القاصة وفاء إمكانية المكان، واستنطقت الزمن ووحداته، والمفارقة في بعض مناحي القصة وألفاظها، كذلك ذكرت للألوان قيمتها ولاسيما الأزرق، لون البحر، لون الطوفان. لقد سخرت هذه العناصر والمظاهر والسمات كلَّها بعمق وذكاء لتحكي ثورة الطوفان، وتبرّز أثر العنوان. وما يؤديه من أهمية في القصّ، وفي عموم النصوص الأدبية الأُخرى. غير أن الطوفان لا يخلو من حكمة، ولا يخلو من موعظة، نعم هي تلك العبرة من أحداث السابقين وأفعالهم. نعم، أيها البحر، يذهبون وتبقى أنت عبرة لمن يعتبر، نعم، أيها الليل فصمتك يعبر عن هذه العبر، نعم، أيها الأزرق، الذي يثير فينا الخوف حيناً، والطمأنينة أحياناً أُخرى.... تقول القاصّة في قصتها هذه: (**يمنح البحر ضياء روحه، يمنحه البحر ساحلاً وضجيج النهار، وفي الليل يمنحه العاصفة.**

هكذا قالت حكمة الطوفان.

---

[١١]– أغلال أُخرى، ص٣٧.

سمع ذات مرة أن لون الضياء أزرق فسلّم نفسه للغرق).

ولا شكّ في أن القصة كُتبت بلغة عالية، ناصحة الشعرية. وأن الإيقاعات الصوتية وضحت كثيراً من خلال هذه اللغة، وهي مما زاد النص القصصي حلاوة، وطلاوة، وإبداعاً في الدلالة والصور.

ثانياً: المفارقة: - (أنماط السخرية المتوقعة في النص).

هي من التقانات التي تفعل فعلتها في القصة القصيرة. وتعدُّ إحدى أُسسها الجمالية والدلالية. فالقصة القصيرة غالباً ما تحتوي المفارقة، وكثيراً ما تنطوي عليها ليصل بها القاصّ إلى مبتغاه، وغايته من قصته.

والمفارقة في القصة القصيرة، وفي القصة القصيرة جداً، عُرفت بأساليب متنوعة، وأشكال مختلفة، سواءٌ أكانت في البناء، أم في المضمون، أم مع الحدث. فهناك المفارقات اللفظية التي تقوم على تزويغ اللغة، وعلى التناقض والتضاد. وهناك المفارقات الدرامية التي تشترط التوتر القصصي، والشخصية التي تحمل إشارات ازدواجية، مقصودة وغير مقصودة... وغير هذه المفارقات[١٢]. والمفارقة عند القاصة وفاء عبد الرزاق متنوعة بحسب هذا التنوع، إلّا إنها أدَّت السخرية، ومالت إلى التهكم

---

[١٢]- ينظر: المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٨، ص٦٣، شعرية القصة القصيرة جداً، ص١٥٣- ١٥٧، في النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمّان، ط١، ١٩٧٩، ص٦١.

في أكثرها، وفي أغلب قصصها في مجموعتها هذه. ولعلّ من أهداف القصة القصيرة جداً الكبيرة هي الدهشة، والتشويق إلى معرفة ما في مضمون القصة، وما بين ثناياها. والدهشة والتشويق لا يكونان إلّا بالسخرية المرحة، والتهكم المتفكّه، وهذا ما تؤديه المفارقة وأنواعها، وما تلمح إليه، وتصرح به في النصوص الأدبية، الشعرية كانت أم النثرية.

ومن القصص القصيرة جداً التي حملت المفارقة الدرامية في قصص وفاء عبد الرزاق في مجموعتها القصصية: (أغلال أُخرى)، قصتها الموسومة بـ: (شكر)[١٣]. والقصة كلّها تقوم على الخيال، من خلال فنون البيان، ومن خلال الألوان وتجسيدها بعمق وأناقة في ألفاظ القصة، وجملها، وعباراتها. وتكرار كلمة (شكر)، هنا وهناك بين نواحي القصة، لا تخفى المدلولات من ورائه. إنَّه شكر السارد، أي: شكر القاصة على كلّ ما حدث معها. إنَّها الشخصية الأكثر احتياجاً للشكر من الغير، مهما كان البحر، أو كانت السماء، أو كانت الحياة. إنها التي تعود مع كلّ مصيبة، والتي تقوى مع كلّ نكبة، وما أكثرهنّ المصائب والنكبات. نعم، إنها تنتظر الشمس، إنها الطفلة البريئة التي تكركر دائماً، إنها المفارقة التي تجمع بين هذه المشاعر كّلها!

---

[١٣]- أغلال أُخرى، ص١٧.

تقول القاصة وفاء في قصتها هذه: (**ذات ليلة، فرك البحر عينيه كطفل، وشكر سماء الله التي توسعت برزق زرقتها عليه... عندئذٍ... شكرتهُ أمُّهُ على أوردته الرزق. كلاهما شُكرٌ يُكمل دورة الحياة. هذا ما قالته أخته شمس وكركرت مثله كطفلة**). تشمُّ بنشوة رائحة السخرية في المفارقة، وفي عموم القصة. وأيضاً نرى اللغة العالية المُتقنة التي كتبت بها القصة. فضلاً عن عناصر السرد في المكان والزمن، الموظّفة أحسن توظيف بالألوان، ومسائل البيان. وهو ما أجادت فيه القاصة، وما أرادته من مغزى لقصتها، ولعموم قصصها.

وأمّا في قصتها: (**بائعٌ صغير**)[14]، تلعب المفارقة بُعُداً أُخرى تقوم على التناقض، وتنتهي بها القصة في آخر عباراتها التي تكشف عن المغزى العميق الذي تريده القاصّة من (البائع الصغير)، (الذئب الصغير). تكثيف الخاتمة بهذه المفارقة، كسر الرتابة المتوقعة للسرد وأبقى على القصة في جمالية وتشويق. تقول القاصة وفاء في خاتمة قصتها هذه: (**ذئبٌ صغيرٌ**.

أطلق قدميه لذئب الطريق محاولاً ممارسة التحام الذئاب).

وهناك من أنواع المفارقة الأُخرى التي جاءت في قصص وفاء عبد الرزاق في هذه المجموعة، المفارقة الملحوظة، القائمة على السرد والوصف للمكان، ولاسيما هذا

---

[14]– أغلال أُخرى، ص١٨.

الأخير الذي جاء بصورة متكررة ومتتابعة من خلال ألفاظ القصة، وكلماتها، وعباراتها، وجمالها. ولنستمع هنا لقولها تقصُّ علينا (**تطوّر**)،[١٥] وهو عنوان القصة: (**بين كلّ بناية وبناية برج عال، بين كلّ مسجد ومسجد مسجد.**

يبني أبو اباً جميلة وأسواراً مبتكرة، يُجيد اختياروجاهات بنياته الشاهقة ولا يجيد معرفة الخلل في بيته). أيضاً قامت المفارقة على هذا الكم من المكان، ولا سيما في نهاية القص، في بيت هذا البناء المعمار. وحكت المفارقة سخرية لطيفة لا تخلو من ذم متوقع، أو ربما لواقع معيش دائم عندنا في العراق، وإلّا لما شاع المثل الاجتماعي القائل: (باب النجار مخلوع!). كذلك في قصتها المعنونة بـ: (**مكافأة دولية**). (١٦) نرى في نهاية القصة مفارقة مازحة جداً، قامت على دراما زمنية بين الشباب والشيخوخة. تلك المكافأة التي قدمتها الأُم (أمريكا؟!)، وأية مكافأة هي، أظنها عظيمة، وكبيرة، ومشهورة، يعرفها الجميع، ويحسس لذتها، ويشاهد نتائجها، بالدمار هنا وهناك، في أرجاء الأرض. وسأقتطف القصة بكاملها لما فيها من جراح، وألم.. ومكافآت، وآمال، كانت متوقعة، وأصبحت سراباً. تقول القاصة وفاء عبد الرزاق في قصتها: (**أنفقتْ صباها وشيخوختها في الاغتراب... منفيون كثيرون، منفيون في أوطانهم كافأتهم**

---

[١٥]– م. ن. ، ص٢٤.

[١٦]– م. ن. ، ص٢٧.

أمريكا بشنق القائد... لم يرد على سؤالها عن إخوتها الخمسة... التزم السجَّان الجديد الصمت ولم يجب عن سبب دمهم المسفوح.

أيام تمضي لتأتيها بمكافأة جديدة، أم الجرم الكوني... أمريكا). السخرية واضحة ومفعمة في النص القصصي هنا، وهو مكتوب بلغة شعرية عالية ومحكمة شأنه شأن القصص القصيرة الأُخرى سواءٌ أكانت في مجموعتها القصصية هذه، أم في باقي نتاجها القصصي والروائي. ولعلّ التناص مع شعر الشاعر أحمد مطر واضحٌ وبيّنٌ، ولاسيما في قضايا النفي والسجن والشنق التي شاعت في القصة، وأدّت ما تريده القاصة منها. وتؤدي المفارقة اللفظية خدمتها الأدبية والفكرية في قصص وفاء عبد الرزاق في مجموعتها هذه. وهذه المفارقة تقوم على الألفاظ والمشاعر بالتناقض... وبالضد بين الفرح والحزن. وما يجلبه كل واحد منهما من آثار نفسية وسلوكية على القارئ. كما أثار من قبل هذه المشاعر والأحاسيس في نفسية القاص وعواطفه. لنستمع إلى القاصة وهي تقصُّ علينا قصتها: **(لست للبيع)** [١٧] : **(بلا تفاخر نطقها:- أستعذب الفرح المرّ والحزن العذب. تصفَّ أيّامه كمن يتصفح كتاباً مملاً، لم يتذكر يوماً أنه غنى ضد الشعب، ابتسم وردد ثانية: - أستعذب الفرح المرّ)**. وأحياناً تنطوي المفارقة الدرامية في قصص وفاء عبد الرزاق، على أبعاد أُخرى أكثر عمقاً، إذ تتناول قضايا المجتمع، وما حلّ فيه من خراب وتدمير، على مستوى الأخلاق والآداب والسلوك، من قبل فئات

[١٧]– أغلال أُخرى، ص٢٩.

المجتمع كلّها. كما في قصتها (**أوراق اللعب**)[١٨]. إذ تحدث هذه المفارقة مع هذه اللعبة، والغاية أكبر، والدلالة أبعد بكثير، وكثير جداً. هاك قصتها هذه: (**علموه لعبة (الكوتشينه)، كيف يختار صورة الملك، الملكة، الأرقام، أكبرها، والعجوز.**

شابَ شعر رأسه، لكن أوراق الكوتشينه ما زالت شابة تدور حول الكراسي تعلم الخصم غِشَّ اللعبة).

وأمّا في قصتها: (**مرشّح للبرلمان**).[١٩] تطرح فيها القاصة وفاء أبعاداً سياسية، أُخذت لبعض المرشحين، وعُرفت عنهم. ومن المؤكد أنها تقصد ذلك في بلدها الجريح دائماً -!، العراق. المفارقة هنا كشفت العنوان، كما كشفت عناصر السرد الأُخرى التي جاءت داخل هذا العنوان، من المكان والزمان. واسترجعت القاصة من خلال هذا الأخير زمناً كان عرفه هذا المرشح قبل الترشيح، أو ما حدث معها في الدورات السابقة، ولكن كيف؟! نعم، إنها لعبة المفارقة التي تقصُّ علينا هذه القصص، وتتركنا في شوق، شوق فقط، بلا ثورة حقيقية لهذا المرشح وغيره؟!

تقول القاصة وفاء في قصتها هذه: (**بالأمس، تقيأ في حانة.**

١٨– م. ن. ، ص٣٢.

١٩– أغلال أُخرى ، ص٣٣.

قبل الأمس تسلّم مفتاح شقتين... ترك زوجته في قصرها تنعم مع الخدم وسلَّم لعشيقته الشقراء مفتاح الشقة رقم١٠ ولعشيقته الأثيوبية مفتاح الشقة رقم٧. اليوم تسلَّم مفتاح باب البرلمان ليتعلم المبادلة). وأحياناً يصل التفكه والتظرف في قصص وفاء عبد الرزاق إلى الرسم الكاريكتري من خلال المفارقة. وهي تصبُّ بجام غضبها على هذا الرجل الأبله، الذي خلا من الرجولة، وبقي ذكراً، قنفذاً، لا يبالي إلّا للمظاهر الخادعة، والتي توهم الآخرين أنه رجل، وهو في صورة، وفي خيال رجل... ليس إلّا. هاك قصتها: (**أبله**)،[٢٠] وفيها ما فيها من نقمةٍ وحقد على رجال هذا الزمان، وأفعالهم، وسلوكياتهم المشينة... دائماً. (**ملأ شعررأسه بـ ((الجل)) ومشطه كالقنفذ... لبس قميصه الأحمروساعته الذهبية... سارفي الشارع مغروراً ناسياً رجولته في البيت**). وأحياناً تُلمح المفارقة لمحاً خفياً في قصص وفاء عبد الرزاق. ومثل هذا الخفاء في المفارقة وضح في قصتها التي وسمتها بـ (رسالة). [٢١] إذ يعكس المكان المعادي (المقبرة) هذا الخفاء، ويكأن الشخص هنا، كاتب الرسالة من غير توقيع، هو من ستدركه المنية، ومن سيزوره الموت خلسة، والمقبرة هي من ترشدنا إليه. وتُبقي المفارقة على عناصر الدهشة، والإيثار، وإن كانت خفية أو مخفية، في جمل القصة القصيرة هذه، وتجعلنا في همّة لفكِّ رموزها، وما تريد القاصة منها. تقول القاصة:

٢٠– م. ن. ، ص٣٥.

٢١– م. ن. ، ص٤٣.

(حين ضاعت رسالته على باب البريد، تذكر بأنَّه لم يوقع اسمه. وفي طريق عودته رأى مقبرة). وأمّا في قصتها القصيرة الأُخرى، والتي عنوانها: **(يدٌ بلا أصابع)**، [٢٢] تتكاتف عناصر السرد الأُخرى في إظهار المفارقة، وتجلياتها في النص القصصي عند وفاء عبد الرزاق، في مجموعتها القصصية هذه. المكان، الزمن، الحدث، كلّ هذه العناصر تصبُّ في مصلحة المفارقة الأدبية، وتظهرها للقارئ والمتلقي. ومن ثمَّ يظهر مغزى القصة وهدفها. فلنقرأ قصتها هذه: **(يذهب إلى الحقل كلّ صباح، يغني عن قانون الصبح الذي سنته الشمس، وعن معانقتهما للشجر. عند بزوغ يوم جديد، يدور الناعور عدة دورات، يغسل الأرض مما علق فيها من شوائب ويسقي الفارع والقصير والبذور.**

كان هو نفسه حين ذهب إلى الحقل كلّ صباح، مملكة من ماءٍ وأرضٍ وغناءٍ... حين أقصوه عن حقلِهِ، نام يائساً ومبتئساً، وحينَ صحا وجده كفَّيه دون أصابع). نعم، إنه الحقل، الأرض، الوطن. كيف يعيش الإنسان بلا وطن، أو أرض. إنها الغربة، غربة الاخوان، كيف يكون المرءُ بلا اخوان أو خلّان,, كيف تكون اليد بلا أصابع. إنَّ القصة هنا عادت بنا إلى موضوع الغربة الذي غالباً ما يأتي مع نصوص وفاء الأديبة الشعرية والقصصية والروائية. إنَّه الموضوع الأهم في موضوعاتها الأدبية. ولكيلا نخرج بعيداً، نقول: إن الأمكنة، والصباح، واليد قصَّت علينا هذا الموضوع الحيوي والمفصلي المهم

[٢٢]– م. ن.، ص٤٥.

في تجربة الأديبة وفاء، وفي حياتها الأدبية والشعورية، وعلى حدٍّ سواء. إنَّ المفارقة تناقضية ضدّية، جمعت هذه الغربة في مكان القاصة، مكانها المتخيل، وواقعها المعيش البعيد عن وطنها، وعن الشمس فيه، وعن الشجر فيه، وعن العمل فيه.... وتعودُ القاصة وفاء لتطرح لنا قضية المسؤول والحاكم في موضوعات قصصها في مجموعتها هذه (أغلال **أُخرى**) ... أَغلال أُخرى محملة بالنكسة والنكبة لما يحدث في البلد على يدي مثل هؤلاء المسؤولين، ومثل هؤلاء الحكّام والنواب والوزراء. ففي قصتها: (**تنازل**)، ([٢٣]ومن خلال المفارقة طبعاً، تحكي لنا مضمون القصة والمغزى منها مع هذا المسؤول (الوزير)، الذي عرف كيف يقلب الأرض، وكيف يحوّل الناس، وكيف يبيع البلد، بالقانون، وبالصلاحيات... تقولُ في قصّتها هذه: (**لا بُدَّ أن تتنازل عن شرفِها، عن ثوبِها وغطائِها، عن عزّتِها وعنفوانِها، تتنازل عن كلّ شيء عقاباً لها، لأنها ذات يوم هتفت باسم الأرض الأم.**

الوزير الذي يلحن في لغة الثائرة ولا يحمل علم مدينتها، سنّ قانوناً للتعذيب ورفع علم مدينة ترطن بأعجميتها).

---

[٢٣]– أغلال أُخرى، ص٥٢.

وأمّا في قصتها (؟؟).[٢٤] فتتابعُ هذه الرؤى والمضامين في هذه القصة مع الرؤى والمضامين التي شرحناها، في القصص الأُخرى، وهي المضامين السياسية، ذات الاتجاه الناقد، الساخر. وهذه القصة تقوم على المفارقة الدرامية التي تقوم على التناقض والضدية. والقصّة حدثت في زمنٍ ماضٍ غيرِ زمن السرد. والعنوان بقي غائماً يحتمل الزمن، ويحتمل المفارقة، ويحتمل الحدث (**الإعدام**)، الذي يمكن أن يكون عنواناً لهذه القصة، ولربما الأصح أن يكون... تقول في قصتها هذه: (**سابقاً قالوا له:**

ستحظى بمكرمة القائد لأنك لست من قائمة المطلوبين للإعدام.

حالياً، قرروا إعدامه لأنه لم يكن من المطلوبين سابقاً للقبح).

وأخيراً تقرر المفارقة بأنواعها التي أسلفت القول فيها نتيجة الحدث، نتيجة الشخص، الذي تريده القاصة من القصة، من عنوانها حتى خاتمتها. وهذا ما كان لها، فكراً، وكتابة، ومضموناً. كما في قصتها: (**انتحار**)،[٢٥] وفي خاتمتها تحديداً التي تقول فيها: (**لا تنظروا في مرآة داري، ستجدون كاتم صوت يخرج من أضلعكم**). وقولها في قصتها: (أقرع)،[٢٦] وفي خاتمتها أيضاً: (**اشترى كل الأمشاط....**

٢٤– م. ن. ، ص٥٩.

٢٥– م. ن.، ص٦٠.

٢٦– م. ن.، ص٦١

أهدى واحداً للسقوط، آخر لنهوض أعمى... وباقي الأمشاط لوطن أصلع). فالمفارقة هنا كشفت الخاتمة، وتركتها في جمالية فنية وأدبية ساخرة، أحسنت القاصة وفاء عبد الرزاق استغلالها من نواحٍ عدة، فهي جلبت التشويق، والإثارة والمتعة التي تبعث عليه القصة القصيرة. وهي أحكمت البناء اللغوي والدلالي للقصة، ولاسيما إذا علمنا أن القاصة وفاء تمتلك لغة أدبية عالية ومتقنة، وهي أيضاً أسهمت في طرح القضايا والموضوعات الاجتماعية والسياسية والشخصية والنفسية التي جاءت في مضامين قصصها وفي موضوعاتها، التي لا تخرج عمّا ذكرت.

ثالثاً: الزمان والمكان: - (المؤثرات العامة للقصّ ودلالاتها).

لا يتصور أحدٌ كثرة الدراسات والبحوث التي طرحت في موضوعيْ الزمان والمكان في الدراسات الأدبية، وفي النص الأدبي، الشعري والنثري، الروائي المسرحي.[٢٧] فالأفعال لا تقع إلا في زمن، وإلّا في مكان. وللزمان وحداته وتأثيراته، وللمكان مظاهره ودلالاته، وآلياته. فكم من زمن معيش، وهو غير الزمن المعيش. وكم من مكان معادٍ وهو أليف في أصله، وكم من مكان فيه الغربة، وأنت في داخله، وبين أهله، ومحبيه... والدلالة واضحة. وإذا حاورنا القصة القصيرة، أو القصة القصيرة جداً، رأينا الزمان يتدامج ويتداخل كلياً في المكان. نعم، فالقاص لا يمكنه أن يصف الأزمنة كلّها، والأمكنة كلّها

---

[٢٧]- ينظر على سبيل ذلك: المكان في الشعر الأندلسي، د. محمد عويد الساير، مؤسسة الصادق - بابل، دار الرضوان - عمّان، ط٢، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م، في صفحات متفرقة، وتنظر مصادره.

التي تأتي في ثنايا قصصه وإلّا ما لجأ إلى الإختزال في الزمان والمكان، الذي هو من أساليب وتقانات القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، وكما يعرف الجميع. ولكن، إضاءات الزمن واضحة هنا وهناك في ثنايا القص. وأيضاً، دلالات ومظاهر المكان بادية جلية في ثنايا القص، في هذه القصة أو غيرها، وعند هذا القاص وسواه. ومن هنا كانت الأهمية، والمنهجية تحتمُ علينا دراسة الزمان والمكان في قصص وفاء عبد الرزاق في مجموعتها: **(أغلال أُخرى)**، لما رأيته من توظيف لهذين المصطلحين، وحسن استخدامٍ لهما عند هذه القاصة المتميزة في مجموعتها هذه.

ففي قصتها **(على الشجرة)** (٢٨) المكان الطبيعي وُضع في العنوان الذي بقي مفتوحاً، مكشوف الدلالة عند القارئ والمتلقي إلى حدٍ كبير، فمَن الذي على الشجرة؟ ومَا الذي يفعله؟ وكيف؟ ولماذا؟ إنَّ علاقة المكان بالقصة هنا لم تتضحْ إلّا في الجملة الأخيرة. وأما في باقي القصة فوصفٌ تطغى عليه ضجة اللغة وقوتها لتوافق إلى حدٍ كبير سمات السرد الوصفية فقط، بلا حدث، بلا زمن - إلا من خلال المكان الطبيعي -، بلا شخوص....

٢٨- أغلال أُخرى، ص٨.

تقول القاصّة وفاء في خاتمة قصتها هذه: (**حين انسكبت دموع المرأة وجوهاً مشوّهة، تيقّنت ثمرة بأعلى الشجرة أنَّ مرايا القحط لا تعرفها، أولم تستوعبْ إلّا الثمرَ الساقطَ أرضاً**).

ومن المؤكد أن المفارقة هنا قصّت ما في العنوان من أحداث، وما آلت إليه القصة في خاتمتها. أما المكان فبقي المحرك الأساس لهذه المفارقة، والمَفْصل المهم في هذه الخاتمة. واختفى معه الزمن لتبقى القصة القصيرة هنا، سمات الشوق والإثارة في نفس المتلقي وشخصيته... كما تريده صاحبة النص. ويأتي اللون ودلالته في مظاهر المكان، وبين وحدات الزمن التي بقيت مختفية أيضاً وإلى حدٍ كبير في قصتها (**أحلام مهملة**)[٢٩] ولكننا نخمّن أنه كان في النهار، والشمس طالعة. والمفارقة وضحت في الترابط الزمني لهذا النهار، وهذه الشمس، ونهار العيد، وشمسه الجديدة التي توحي بالفرح، وتبشّر بالمسرات في كل مكان. الزمان والمكان يعاضدهما اللون، هذه المظاهر هي التي شرحت السرد، وبينت مغزى القصة وهدفها عند القاصة وفاء... لنستمع إليها وهي تقصّ علينا هذه الأحلام المهملة: (**مسحَ بسبابتهِ رَصيفاً ممتلئاً بالحجارةِ والرملِ... لاحظَ برقَ إشاراتِ المرورِ الخضراءِ... بخنصرهِ عبثَ بأحلامٍ منسيةٍ... لمعت اشارةُ المرورِ الحمراءِ.. توقفتْ عجوزٌ عن العبورِ... حينها... وخزته حجارةٌ مدببةٌ ونامت في حضنهِ، مثلما اعتذرت منه الألوان، اعتذر من طفلٍ كانَ لهُ، لأنَّه**

[٢٩]– أغلال أُخرى، ص١٠.

لم يعتدْ قَميصاً جَديداً صباحَ العيدِ). ومثل هذه الألوان جاءت بشكل أكثر وضوحاً، وأكثَرَ توظيفاً في خاتمة قصتها (**أقلّ من المتر**)[٣٠] وللمكان بعده، وللزمن مدلوله في هذه الخاتمة التي تقول فيها: (**... دوى صفيرُ سيارةِ الإسعافِ و انتشرت بقعٌ داكنةٌ في السماءِ وبقعٌ حمراءُ على الأرضِ**). وأحياناً نرى القصة كلّها في الزمان والمكان. الحالات النفسية المتأزمة والمتشنجة وضحت عند القاصة وفاء في هذين العنصرين المتلازمين دوماً وأبداً. ولعلَّ ذلك ما وضح بشكل جلي في قصتها (صورة)[٣١] التي يوحي العنوان – لأول وهلة – بصورة ما تريدها القاصة، وتبحث عنها، وكيفية إيصالها إلى المتلقي. فكانت تلك الصورة القوية القاسية التي طرحتها لنفسها بعمق اللغة ودلالاتها الكبيرة التي استخدمت ألفاظها وتراكيبها في هذه القصة. لا أنسى أن أقول: إنَّ هذه اللغة العميقة، وهذه الدلالات الكبيرة قامت على المكان في الكثير من ألفاظها، وعلى الزمن النفسي الصعب القاسي الذي عاشته القاصة، والذي وضع مع المكان ومظاهره، ومع العنوان، ومن خلال اللغة ودلالاتها.... تقول القاصة وفاء في قصتها هذه: (كما **يفعل البحرُ، صمت برهةً، أزبَدَ في المرآة، سكنَ، ثم حلمَ ببحيرةٍ غيرِ مالحةٍ. نفض البحرُ قميصَه وقوَّس المرآة... تعكَّز على نفسهِ، تسلَّلَ إلى احتمالاته، وترك وجهه مشطوراً، رجلٌ قلبهُ كالبحرِ)**. ويبرز التطريز والتدقيق والتزيين في الجمع بين الزمان

---

[٣٠]- م. ن.، ص١١.

[٣١]- م. ن.، ص١٣.

والمكان في قصص وفاء عبد الرزاق في مجموعتها هذه. ويا لسحر اللغة التي زيّنت وزوُقت وطرّزت، ولعلّ (**رسائل**)[٣٢] العنوان الذي يوحي بهذه السمات التزينية والجمالية في اللغة ومن ثَمَّ في الأماكن الحالمة، والزمن المفرح، كان من بين اهتمامات القصة، ومن بين ما تبحث عنه القاصة، وهو ما أراد لها، تمكناً، وبراعةً، وحسناً، وجمالاً. تقول في قصتها (**رسائل**): (**رسالتها الأُولى، ساعةٌ وعُمر، وقفتُ كثيراً، وتقرفصت، أوهمها الظنَّ أنَّه صوابٌ... حسناً، فراشاتُها رسائل أُخرى، وسُمرة ونافذة...**

اندسَّتْ شمسُها في ثنايا الليل حالمة بوسادةٍ لها نقشُ كلمةٍ...

على السريرِ، ساحلُها شجرةٌ، وساحلهُ شخيرٌ).

وهناك أماكن طبيعية تأتي دفعة واحدة في النص القصصي عند وفاء عبد الرزاق، تختفي مع هذه الأماكن دلالات الزمن، وموحيات المفارقة ولاسيما الدرامية، في تكوين هذه القصص، وما تبعثه هذه المفارقة من الشوق والإثارة وصولاً إلى المغزى والهدف من القصة. ومثل ذلك قصتها (**قيامة**)[٣٣] التي تقول فيها: (**نرجسٌ، أُقحوانٌ، فلٌّ، بنفسجٌ....**

---

[٣٢]– أغلال أخرى ، ص١٥.

[٣٣]– م. ن. ، ص١٦.

عجباً، كلّ هؤلاءِ أطفالِ الأرضِ وندوسُ عليها!

حينَ قالت ذلك، أحبَّها النهرُوصادقها الفقراءُ).

وغالباً ما تأتي هذه الأمكنة بمظاهر مختلفة، ومع وحدات الزمن المختلفة أيضاً، في خواتيم قصص وفاء عبد الرزاق في مجموعتها هذه[٣٤]. وهذه الأمكنة بيّنت مغزى القصة وهدفها عند القاصّة، أما الخواتيم فأبقت المتلقي يتابع السرد، ويتلمس ما فيه من خلال المكان - والزمن المخفي معه -، إلى نهاية القصة وخاتمتها، التي كثيراً ما تبدو مفارقةً، وتكثيفاً للحدث، واختصاراً للسرد. وهناك من القصص عند وفاء عبد الرزاق في هذه المجموعة ما يقوم على المكان من العنوان إلى الخاتمة. صحيحٌ أنَّ الأمكنة هنا ساخرة، ولها تأثير سحري على القارئ والمتلقي من خلال المكان الواحد ذي الدلالة المتعددة، وصحيح أيضاً، أنَّ الزمن كان يسخر من هذه الأمكنة وكيف صارت، وكان الواضع لها لا يتمنى أن تكون كذلك، إلّا إنها كانت هكذا.... جوعاً، وفقراً، وحرماناً، إنها أحوال الأبراج - الأوطان - وأحوال الزمان - الناس والشَّعب - إنه الزمن الغريب الذي يُطبق على مشاعرنا كلّها، ويقضي على أحلامنا كلّها، بلا رحمة. تقول القاصّة وفاء عبد الرزاق في قصتها (أبراج)[٣٥]، في مجموعتها القصصية (**أغلال أُخرى**):-

---

[٣٤]- ينظر: أغلال أخرى، (شكر) ص١٧، (ساعة موبوءة) ص١٩، (لم يمض الوقت) ص٢٠، (الطوفان) ص٣٧.... وغيرها.

[٣٥]- م. ن. ، ص٢٢.

(برجُ الروحِ: ومضة لا يراها غير عاشق متصوّف.

برجُ الأسد: كذبةٌ صدّقها الجميع.

برجُ الثور: كرسيٌّ وزعيمٌ.

برجُ الدولار: زعيمٌ وكرشٌ.

برجُ الكرش: جوعٌ وطنيٌّ.

برجُ الوطن: فقراءٌ وأرضٌ.

برجُ الفقير: جوعٌ، وطنٌ، ثورٌ، دولارٌ، زعيمٌ وكرشٌ، (ومحرومٌ حتَّى من اسمِهِ)..

ضحِك بأعلى صوته، فقيرٌفي مقهى يطالع برنامج الأبراج في التلفاز. لم يتصل في البرنامج ليعرفَ طالعَهُ، فهو لا يملكُ ثمنُ المكالمةِ، يعرفُ ردَّ العالمِ الفلكي مسبقاً. ولم يتصلْ كي لا يشجِّعُ الضحكَ على الذقونِ).

ولا تبعدُ كثيراً عن توظيف القاص للزمن ووحداته بشكلها المتتابع، كما فعلت في المكان ومظاهره. ولعلّ قصتها (نبضٌ متسارعٌ)[٣٦]. فيه دلالاتُ الزمن الماضي، الذي تقصّه علينا القاصّة بزمن الحاضر (الفلاش باك)، وفيه استرجاعٌ لتلك الذكريات من خلال

[٣٦]- أغلال أُخرى، ص٤٠.

السرد القائم على المفارقة ودلالتها في هذه القصة. أما المكان فكان في مظاهر شتى، الطبيعي، والاجتماعي..، وفي دلالة عدة، العداء، الأُلفة، المحبة، الأمل.... يأتي بعد الزمن، وبعد المفارقة، ليسهم في تكامل البناء القصصي وعناصره عند القاصّ في قصتها هذه، التي نقتطف منها المقطع الثاني، لما فيه من السمات والعناصر التي أشرنا إليها آنفاً: (**بعد ساعتين تحوّل لونُ الوردةِ إلى الأحمرِ.**

كلّما شمَّ الوردةُ شعرَبانتفاخٍ في بطنهِ، حتَّى باتَ يخافُ ساعةَ مخاضٍ مفاجئةٍ.

استعذبَ غموضَ وضعهِ، ونبضاتهِ المسرعةِ في اكتشافِ ذاتهِ.

نظرَإلى حاضرهِ المتشبثِ بماضيهِ بعينِ من يلضمُ خرزَالبحرِليسبّح فيها باسمِ يومٍ جديدٍ، واحتوى سؤالاً راوده كثيراً:

كيفَ لي أن أصنعَ يوماً ليس فيه قطرةُ دمٍ؟).

وإذا بقينا نستنطق آثار الزمان والمكان في تجربة القاصة وفاء عبد الرزاق في مجموعتها القصصية هذه (**أغلال أُخرى**)، لم نبعد كثيراً عما قدمنا فيه القول في الفقرات السابقة من بحثنا وعملنا هذا. فالمكان كان الأكثر وضوحاً في قصص القاصّة وفاء في هذه المجموعة، من عنوان القصة إلى خاتمتها. وكان الأغلب في مظاهر المكان الذي استضافتها القاصة وفاء، هي الأماكن الطبيعية، فضلاً عن بعض الأماكن الاجتماعية،

وموحيات المكان، وعتباته التي انتشرت بين قصصها هنا وهناك. وأما الزمن بقي - في الأغلب -مختفياً خلف مظاهر المكان، توحي به، وتقصّه من خلال مظاهر السرد والمفارقة في ثنايا هذه القصة أو تلك، مع هذا العنوان أو غيره....

لقد كان المكان، والزمن المختفي معه، يصلان بالقاصّة إلى مغزى قصتها وهدفها. ولقد أحسّ المتلقي أو القارئ لأكثر هذه القصص - ومنهم صاحب هذه السطور - ، بالإشتياق الكبير، والمتعة الشديدة، ليرى خاتمة كلّ قصة، وكيف كانت نهايتها، وخواتيم قصصها ونهاياتها، كانت - كما أسلفت -مكثّفة فيها المفارقة القائمة على المكان، ومن ثَمَّ الزمن... أما السرد، فأُحكم بناءً ولفظاً، كما هو شأن العناصر القصصية الأُخرى التي أبقت على قصص وفاء عبد الرزاق في مجموعتها هذه في تماسك لفظي، وبنائي كبير، أوحت بمفارقات عدة أرادتها القاصة، وعبّرت عن هذه الأغلال الكبيرة التي انتابتها في الكثير من محطات حياتها، وسنواتها، ومراحلها المختلفة... تلكم الأغلال التي جمعتها هذه القصص، وأوحت إلينا بالحالة النفسية المتأزمة التي عاشتها القاصة وهي تكتب قصصها هذه، وكمت أوحت لنا في كلّ قصة من عنوانها إلى خاتمتها.

رابعاً: اللغة: (سحرها وتأثيرها في القص).

تشكل اللغة الوعاء المادي والتعبيري الذي يوضع فيه العمل الأدبي. ومن المؤكد أن للغة تأثيراً كبيراً في هذا العمل، مهما كان ومهما كان مبدعه. ومثلها اللغة في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، مثلها في الشعر، والنثر، فهي البؤرة التي تنطلق منها باقي عناصر القص، كما إنها أداة الإنتاج، والنسيج الداخلي المهم الذي يتحدد بجميع عناصر القص الأُخرى [٣٧]. ولغة القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً غالباً ما تبدو (لغة شاعرية تستعير من النص الشعري إمكاناته التي تجعل القارئ يتعامل مع الموجودات، النصية (الكلمات/العلائق) تعاملاً شعرياً يمنح القصة غنائية مميزة يعلو فيها البوح الوجداني أو المناجاة أو التداعيات أو تشتيت الحاجز. بين القصة والشخصية أحياناً إلى تعييب الحكاية والاتكاء على الحكي) [٣٨]. وعلى هذا الأساس ندرك ما للغة الشعرية في القصة القصيرة، وفي القصة القصيرة جداً من خطر على العناصر الأُخرى، وما على القاص اتباعه لتكون قصصه مؤثرة من حيث اللغة، جيدة في البناء، محكمة في الدلالة، أنموذجاً في سمو التراكيب، والتعبير.

إنَّ لغة القص عند القاصّة وفاء عبد الرزاق، كانت لغة قشيبة جداً، وشاعرية جداً جداً فهي شاعرة، وأية شاعرة؟ ولذا تطغى لغتها الشعرية المحكمة على قصصها، بل

---

[٣٧]- ينظر: شعرية القصة القصيرة جداً، ص١٢٩.

[٣٨]- م. ن. ، ص١٢٩.

وكتبت ديوانها (وجوهٌ، اشباح، أخيلة)[٣٩]، على شاكلة القصص الشعرية، أو ما يسمّونها في مصر بالقصة الشاعرة.

لقد استطاعت القاصّة وفاء بلغتها القصصية الشعرية أن تشدَّ المتلقي إلى موقعها وموقفها وفنّها. ونقلت لغتها الشعرية في قصصها هذه أبعاد القصة وأهدافها ومغزاها إلى القارئ بكلّ فنية، وبكلّ براعة في البناء اللغوي والفني. فاستطاعت لغتها اقتحام عقل القارئ وذهنه، وظلَّ يدور في سحرها التأثيري الكبير الذي لا ينفكُّ منه المطَّلِع لقصص القاصّة وفاء من أول عنوان إلى آخر جملة.

ومن استخدامها العالي والمتقن للغة الشعرية في قصصها، قصتها (**صورة**)[٤٠]. في مجموعتها (أغلال **أُخرى**). إذ كانت القصة مكتوبة بلغة شعرية احترافية عالية جداً، زجّت القارئ في متاهات الانزياح، والاستعارات منذ الاستهلال حتى الخاتمة. تقول: (**كما يفعلُ البحرُ، صمتَ برهةً، أزبدَ في المرآة، سكنَ، ثمّ حلم ببحيرةٍ غيرِ مالحةٍ. نفضَ البحرُ قميصهُ وقوّسَ المرآة... تعكّزَ على نفسهِ، تسلّلَ إلى احتمالاته، وتركَ وجههُ مشطوراً، رجلٌ قلبهُ كالبحرِ**). إنّ قصةً كهذه تفرض على القارئ نَفَس القاصّة الشعري، الذي اختفى وراء الحكاية. لكأنَّنا نقرأ نصّاً شعرياً فيه عناصر القص. وهذا ما يؤكد أهمية اللغة في القصة القصيرة جداً، إذ هي تشكّل (جزءاً أساسياً في تشكيل

٣٩- وجوه، اشباح، أخيلة، قصص شعرية، وفاء عبد الرزاق، سدني – بيروت، ط١، ٢٠١٣م.

٤٠- أغلال أُخرى، ص١٣.

القص، وفي تشكيل شخصية القاصّ وتميزها عن غيرها من الشخصيات، فالاختلاف الأساسي بين قاص وآخر تكمن في لغته)[٤١]. ويفيد التكرار اللفظي في بعض قصص وفاء عبد الرزاق في استكناه أهمية اللغة، بل، وتتصاعد طاقة هذه اللغة الشعرية من خلال هذا التكرار، الذي يفسح المجال للمفارقة اللفظية لتفعل فعلتها في القصة القصيرة، ولتعبّر عن مغزى هذه القصة ومضمونها كما أرادته القاصّة. ومن ذلك على سبيل المثال قصتها التي وسمتها بـ (كاتب)[٤٢]، والتي لعب فيها التكرار ما ذكرته. لنستمع إلى قصتها هذه: (**همهمَ أمام المرآة:**

-حتى تطعم أولادك، و(أشار بإصبعه لشخصٍ ماثل أمامه) عليك ألّا تكون أنت.

<u>همهمَ</u> وهو يكتب افتتاحية الجريدة الرسمية، ووضع نقطة نهاية المقال.

أرسلها عبر ((الإيميل)) لرئيس التحرير...

<u>همهمَ</u> مرة أُخرى حين قرأها صباحاً مُذيّلة بتوقيع رئيس التحرير، أسرع لمرآة الحمّام واضعاً رغوة الصابون على وجهه. استغرب ابنه الصغير تصرفه، وحين سأله عن سبب فعلته هذه ردَّ عليه:

- لكي أشتري ملابسك المدرسية ملأت وجهي بالرغوة.)

---

[٤١]– عن: شعرية القصة القصيرة جداً، ص١٣٤.

[٤٢]– أغلال أُخرى، ص٢٥.

وأحياناً يقوم التضاد، بالتعبير عن القصة ومضمونها في اللغة الشعرية عند وفاء عبد الرزاق في مجموعتها هذه. وهذا ما نلمحه جليّاً في قصتها القصيرة جداً: (**لستُ للبيع**)[٤٣]، والتي تقول فيها: (**بلا تفاخر نطقها:-استعذب الفرح المرّوالحزن العذب.**

تصفّح أيامه كمن يتصفّح كتاباً مملاً، لم يتذكر يوماً أنه غنَّى ضدَّ الشعب، ابتسمَ وردَّدَ ثانيةً: استعذبُ الفرحَ المرَّ). وأحياناً تلعب التراكيب النحوية ذات النكة البلاغية في علم المعاني، لعبها المؤثر، العازف على لغة وفاء الشعرية المتقنة في مجموعتها القصصية والقصيرة جداً (أغلال أُخرى). ولعلَّ مثل هذا التلاعب بهذه النكت البلاغية الرشيقة ما نلحظه في قصتها: (صانع)[٤٤]، والتي حكايتها: (**للقلوبِ الطريةِ، للضفائرِ الطويلةِ، ، للرقابِ، صنعَ الخناجرَمنذ قرون. للجسورللمباني والمستشفيات، لدورِ الأيتامِ، وللأجسادِ بلا قلوبٍ صنعَ القذائفَ.**

حين لم يقاومْ جشعَه وصنعَ اليورانيوم انتخبوه رسولَ السلامِ والإنسانيةِ).

ويتشاكل التكرار الجملي، مع بعض فنون البيان ولاسيما في الكنايات، وشيءٍ من الاستعارة، في تشكيل ورسم اللغة الشعرية عند القاصّة وفاء عبد الرزاق في مجموعتها

---

[٤٣]- أغلال أُخرى، ص٢٩.

[٤٤]- م.ن. ، ص٣١.

القصصية هذه. ففي قصتها: (خارج **عن القانون**) [٤٥]، وفي مقطعها الأول نرى مثل هذه اللغة الشعرية المحكمة بوسائل بيانية وموسيقية تصل بنا إلى هدف القصة ومغزاها. كما في قولها في هذا المقطع من القصة: (مستبعدٌ **عن القانونِ، البطلُ الخائفُ على الرحمة من انتهاكِ عذريتِها.**

خارجٌ عن القانونِ، المفتاحُ الصدئ بيدِ الأعورِحينَ اعتقدَ الأبوابَ تصرخُ خوفاً منه.

مستبعدونَ عن القانونِ....

المفاتيحُ والأبواب المنتظرة زائراً يزيح الصدأ.........).

وتبلغ القاصّة وفاء عبد الرزاق الذروة في استخدام اللغة الشعرية، وطاقاتها الإيمائية والتعبيرية في قصتها: (النهر **الميت**) [٤٦]، وهي من العنوان، سخّرت كلّ طاقتها في جعل القصة تزدحم ازدحاماً كبيراً بفنون البيان، ومعايير المجاز، مما جعلتنا نفضلها – القصة -، على سائر القصص عندها، وعلى كثير من القصص عند القصاصين الآخرين من أبناء زمانها، وعصرها.

٤٥– م. ن. ، ص٣٨.

٤٦– أغلال أُخرى، ص٣٩.

تقول القاصة وفاء في قصتها هذه: **(سقطَ الطائرُ المعشعشُ على شجرةٍ وارفةٍ عندما انحنى الغصنُ ليلتقطَ حبةَ ثمرٍ وقعتْ أرضاً كي لا تجرفَها الريحُ.**

الريحُ طفلةٌ لعبت بكرةِ الثمرِ ورمتْها في النهرِ.

النهرُ يبارك الشظايا بأجساد القتلى ويشربُ أهازيجَ الآلهة، لعبَ كطفلٍ بالموجاتِ الحمرِ وهي تلتهمُ الجثث.

لم يبقَ في المدينةِ غيرُ أكفِّ الصبارِ الظانةِ في شوكٍ قابلٍ للشفاعة، وارتداءِ العمّةِ).

اللغة الشعرية عند القاصّة وفاء، وعند أغلب القصاصين، في قصصهم القصيرة جداً، لغةٌ تتمرد عن البعد الصريح للألفاظ، وتبعثُ في الدلالات البعيدة التي يريدها القص. ولعلّ هذه السمات في استخدام تقنيات اللغة الإيمائية والمجازية والانزياحية لا تتأتى إلّا لقاصٍّ بارعٍ يعرف كيف يدخل مكنون الألفاظ، ويفتك أسرارها لتأتي لغته موحيةً معبرة، مع أي عنوان يختاره، ومع العناصر القصصية الأُخرى داخل كل قصة من قصصه. ولا ننسى أن القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، تختزل الصفحات الكثيرة من خلال دلالات اللغة، مهما كانت قوية ومعبرة ومتقنة. ولذا كان الإتقان في لغة القصة من السمات التي يبحث القارئ والمتلقي في قصص القاص، وتثيره هذه

اللغة لمتابعة تلكم القصص، ويسأل عن جودتها، ومدى تعبيرها، أو توافقها، والغرض المنشود منها.

في قصتها: (**مثّال**)[٤٧]، تميل القاصة وفاء في التفصيل في القصة لتغطي السرد الطويل نسبياً، في قصتها القصيرة جداً هذه. وهي تميلُ إلى التفصيل أيضاً في وصف هذا المثّال، وما يصفه. واللغة هنا كانت متلائمة إلى حد كبير مع هذا الوصف، وأدّت ذلكم التفصيل بكل حيوية، وعمق. فلنستمع إلى قصتها هذه: (**نحتَ الجبهة عالية جداً بحيثُ تبدو مشوّهة.**

العينانِ الكبيرتانِ جاحظتانِ.

كرشٌ كبيرٌوكفّان مثلُ المسحاة...

الشفتانِ غليظتانِ جداً كي يبدو صاحبُها كمن يأكلُ إدامَ الأيتام.

القدمانِ قدما قزمٍ.

الجسدُ أعوج.

الرأسُ أكبرُمن حجمِ الكتفينِ.

---

[٤٧]- أغلال أُخرى ، ص٥٠.

بعدَ انتهائهِ كتب على لوحٍ صغيرٍ (هذا إنسانُ الحاضرِ) ووضعها أمام التمثال المهيّأ للمعرضِ).

لَكَم كانت هذه اللغة جميلة، ومعبرة عن وظائف جمالية في كلّ عبارة، وفي كلّ جملة، من عباراتها، وجملها. إنها قاصّةٌ تحسن استخدام اللغة الشعرية المثقفة في قصصها جميعاً. وتستنطق الدلالات وكنهها للتعبير عن المغزى من القصة وهدفها بأقلّ الصحائف.

وأحياناً تحسُّ أنك تقرأ نصّاً شعرياً من حيث اللغة، في نصِّ وفاء عبد الرزاق القصصي. ومن ذلك ما جاءَ في مجموعتها القصصية هذه، وتحديداً في قصتها: **(حصان خشبي)**[٤٨]، إنني لا أُغالي أو أُبالغ أنها أجود، لغة وتركيباً ودلالة، من عشرات النصوص الشعرية في قصائد النثر مما قرأناه، ونقرأه اليوم. ولعلّ موحيات التناص، ومن أول العنوان - وكما أسلفت - تُنبأ أن النص شعريٌّ، وليس نصاً قصصياً. ولعلّ اللغة المتقنة التي استخدمتها القاصّة وفاء في قصتها هذه، فاقت الكثير والكثير من القصص، في استخدام اللغة، وتطبيقاتها اللغوية والمجازية والدلالية. هاك قصتها هذه: **(في ضواحي المدينةِ بيتٌ.**

في وسطِ البيتِ شجرةٌ.

٤٨- م . ن.، ص٥٥.

في وسطِ الشجرةِ غصنٌ تفرَّعَ منها، وطفلٌ بصوتٍ هامسٍ يلعبُ بالمطرِ.

اقتطع ربُ الدارِغصناً للطفلِ، وصنعَ منه حصاناً خشبياً...شاختِ الشجرةُ، شاخَ ربُ البيتِ، وشاخَ الطفلُ قبلَ أوانهِ، كلّ شيء تغيَّروشاخَ، إلا الحصانَ ما زال خشبياً).

وأحياناً تلجأ القاصّة وفاء إلى الرموز الصوتية والإشارات لتعبّر عن مغزى القصة وهدفها. وتثير الدهشة والإثارة في المتلقي، وشأنها في هذا شأن القصّاصين العرب في زمننا المعاصر، فهناك من القصاصين من يجعل لغته في القصة (مجموعة علامات ورموز للأفكار تمتلك القدرة على تعيين الشيء بالإشارة إليه عن طريق الرموز الصوتية) [٤٩]. ولعلّ مثل هذه اللغة، ومثل هذه الرموز الصوتية ما جاء في قصة القاصّة وفاء عبد الرزاق في مجموعتها هذه، والتي عنونت لها بـ: (وعد)[٥٠]. فهي قصةٌ ذاتُ لغة خاصّة قائمة على المفارقة اللفظية، والصوتية – للحرف -، وهذه المفارقة، من خلال اللغة، عكست الوظيفة الجمالية والفنية للغة، كما أنها رسمت الكثير من الإثارة والدهشة عند القارئ والمتلقي وهو يتابع هذا الوعد، ويتمنى جاهداً أن يعرف ما فيه ؟!

---

[٤٩]– الترم يز في ال فن القص صي العرا قي ا لحديث، د. صالح هو يدي، دار ال شؤون الثقاف ية العا مة □ بغداد، ط١، ١٩٨٩، ص١٥.

[٥٠]– أغلال أُخرى، ص٥٦.

تقول القاصّة: (أنتظرُ وعداً يا أشباحَ المدينةِ...

تردد ذلك كلَّ صباح: أنتظرُوعـداً... يأخذها النعـاسُ لـيلاً وتنـامُ على نصـفِ كلمـةٍ ((وع))

أنتظرُوعداً يا أشباحَ المدينةِ...

ردَّدتُ ذلك مساءً، حتَّى حلَّ الفجر، وغفت عنوةً على ربعِ كلمةٍ ((ع))

أفاقتْ صباحاً فوجدتْ النعاجَ تغزو المدينةَ).

لقد اتضحت الكثير من سمات السرد وشاعريته في قصص وفاء عبد الرزاق في هاته العناوين التي جاءت في هذه الدراسة، بحمد الله. إني إذ آتي على الختام هنا، لا يسعني إلّا أن أقول عن القاصة: إنَّها قاصةٌ مبدعة استخدمت عناصر القص بشكل مثقف وواعٍ جداً.. وإنَّ قصصها - في مجموعتها هذه وغيرها -، تبعث على القراءة والتأمل، وفيها المزيد من النواحي الإبداعية التي تستحق الوقوف عليها دراسةً وتحليلاً وفناً، ولعلّي فعلتُ فيما مضى، ولعلَّ قابلَ الأيام تسمحُ لي بالمزيد من هذه الدراسات في إبداعِ هذه المرأةِ الذي يتألّقُ يوماً بعد يوم.

المراجع: -

١. اشكالية الزمن الروائي: د. صالح ولعة، مجلة الموقف الأدبي - دمشق، ع٣٧٥، ٢٠٠٢.
٢. أغلال أُخرى (مجموعة قصصية): وفاء عبد الرزاق، مؤسسة المثقف - استراليا، شركة العارف - بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
٣. الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث (١٩٦٠ - ١٩٨٠)، دراسة نقدية: د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط١، ١٩٨٩م.
٤. الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر: د. عبد الله الغذامي، منشورات النادي الأدبي - جدة، ط١، ١٩٨٥م.
٥. شعرية القصة القصيرة جداً: د. جاسم خلف إلياس، دار نينوى -دمشق، ط١، ١٤٣٠هـ - ٢٠١٠م.
٦. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.
٧. في النقد الحديث: د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى - عمّان، ط١، ١٩٧٩م.
٨. القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق: د. يوسف حطيني، دار الأوائل للنشر - دمشق، ٢٠٠٤م.
٩. المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك: ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر -بغداد، ط١، ١٩٨٨م.
١٠. المكان في الشعر الأندلسي، من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي: د. محمد عويد الساير، مؤسسة الصادق - بابل، دار الرضوان -عمّان، ط٢، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.
١١. نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس -: ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

١٢. الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور: تحرير: ديفيد وورد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

١٣. وجوهٌ أشباحٌ أخيلةٌ (قصص شعرية): وفاء عبد الرزاق، مؤسسة المثقف العربي - سدني، شركة العارف - بيروت، ط١، ٢٠١٣م.

.... ***** ....

معادلات الاغتراب الثقيل في المجموعة القصصية "نقط" لوفاء عبد الرزاق

عبد الرزاق هيضراني*

الفانطازيا وإدانة قبحيات الواقع

نفترض بداية أن كل قارئ لكتابات وفاء عبد الرزاق يصل إلى نتيجة مفادها أن هذه الكاتبة لا تتوجه بكتاباتها لقارئ يكتفي بالقراءة الأولية للعمل الإبداعي ويطمئن، بالتالي، لما ظهر من معاني أولية. ويرجع ذلك إلى ما تتميز به كتاباتها الأوفاقية من تكثيف يستند على خلفية فلسفية واقتصادية وأحيانا رياضية، كما سنوضح في دراستنا، تضاعف من الإحساس بمرارة الواقع المعيش بأسلوب فانطازي غير مألوف ومتماسك من حيث مكوناته اللغوية والخيالية والسردية. يكفي في هذا الإطار أن نستدل على هذا الإفتراض بمجموعتها القصصية "نقط" التي تمردت فيها على مجموعة من العناصر السردية. ذلك أن أول ملاحظة جديرة بالإهتمام أن هذه المجموعة المعنونة بـ"نقط" مجموعة بدون نقط، إضافة إلى رؤيتها الجديدة في توظيف الفضاء؛ بحيث إن أحداث المجموعة تدور في فضاء الشارع الذي يكتسي أهمية دالة من حيث كونه يرمز إلى تحول أفراد المجتمع من ثقافة إلى ثقافة أخرى؛ إذ إن فضاء الشارع تحول إلى إقامة بديلة عن فضاء البيت. أما توظيف الرقم فيكتسي أكثر من دلالة. ففي المجموعة نصادف رقم ١٢ الذي يحيل على اثنتي عشرة قصة ونصادف رقم ٣ الذي يرتبط بقوائم الطاولة. وتبدو فانطازية السرد واضحة في الإشارة إلى طاولات بقوائم ثلاثة. فتوظيف هذه المكنات ليس ترفا خياليا بقدر ما يعبر عن قبحيات الواقع أصدق تعبير. ولنا أن نربط بين طاولة بقوائم ثلاث وبين الإقامة

---

* كاتب وناقد مغربي

في الشارع بدل البيت لنصل إلى خلاصة تتغيى إدانة الواقع وما يعيشه الأفراد من غربة وفي أحايين كثيرة من تغريب مقصود يفقد معه الفرد توازنه وإحساسه بالاِنتماء.

تفكيك نسق الاغتراب

سنحاول أن نقترب أكثر من مجموعة (نقط)[1] القصصية؛ وهي مجموعة تتكون من ثلاثة عشر قصة، منها: الراء والمسدس- حر طاوع حرة- سماء صماء- ألمحو- لص أدهس- دعاء- رحل إلى وسطهم- لا حول ولا...- علل المرور- سمر.الخ. وهي قصص / نماذج تعالت عن الخوض في ثنائية الذكر والأنثى، وعن تفاصيل الاغتراب الوجودي الجسدي القائم على التمييز الفيزيولوجي، وهي نماذج تتأسس على ممكنات تجريبية مختلفة/ بديلة وعلى أوفاق ثقافية تنتقد دواعي/ أسباب الاغتراب بدل التعلق بنتائجه. فوفاء عبد الرزاق أديبة تستثمر تداخل الأجناس، وتمارس كتابة عابرة للأجناس والقضايا والأحداث والحالات. ومن يقرأ مجموعة (نقط) يتأكد له أن القاصة لا تتوقف عند الاغتراب وإنما تكشف عن أسبابه وتشرح آلياته ومنطق آشتغاله ومعادلاته المعقدة.

أزعم، تبعا لذلك، أن مثل هذه الكتابات كفيل بأن يؤثر على نفوس تمرست على شهوة التسليع والتبضيع، بوصفها وسائل لتسكين وتهدئة مشاعر الخواء والاغتراب آنطلاقا من الوعي به، وبالتالي يساعدها على أن تحيى حياة مختلفة، وإن كانت على كل حال ليست في مأمن دائم من تكالب الأنساق. وبتعبير آخر فإن الكتابة عند وفاء عبد الرزاق تخلخل المفاهيم وتعيد إنتاجها، وليس هدفها من ذلك تهدئة مشاعر الخواء والاغتراب، وإنما تشريحها.

المرأة- الذات

تتحول المرأة في مجموعة (نقط) لوفاء عبد الرزاق من موضوع إلى ذات، وهو تغير في الموقع والوظيفة ناتج عن وعي بالكتابة وبدورها المتعالي عن معيار الجنس

وعن ثقافة الضحية. فالكتابة عندها لا تتمحور حول جسد الأنثى، وإنما تتمحور حول نسق الاغتراب بما هو آلية معاكسة/ مضادة لفعل العيش/ التعايش المتبادل الذي لا يحتكم إلى الطبقية أو السمو الدنيء. وبهذا المعنى لم تعد المرأة وحدها موضوعا للقص، بل تحولت الكتابة عندها إلى ذات- موضوع وتحول الذكر إلى موضوع - ذات؛ وهي معادلة لا تسلب المرأة وجودها ولا تلقي بالذكر في دائرة الاتهام. وهذا الذي ذهبنا إليه يتأكد لنا في قصة (لص أدهس)، فالكاتبة وفي مجموع قصصها، لا تكيل الكيل بمكيالين ولا تقرأ الذكر من حيث تفاصيله كما فعل هو وإنما تبئره موضوعا للنقد، وأحيانا لنقل معاناته؛ إذ إنها تتحد به وتذيب المسافات التي كرستها الثقافة والأيديولوجية المهيمنة. وبهذا المعنى ليس الاغتراب الثقافي في قصص وفاء عبد الرزاق آغترابا يصور ذاتا مغتربة عن ذاتها وبيئتها وإنما يرصد ذواتا مغتربة لا تراعي قسمة الجنس أو طبقية الثقافة، وذلك بالانحياز إلى الكائن الفائض رجلا كان أو آمرأة فضاء أو فكرة. لهذا كان الاغتراب آغتراب ذوات وآغتراب أمكنة وآغتراب عوالم متجاورة وحيوات كذلك، وليس آغترابا تبئيريا لذات أنثى تعاني من القهر والاِستبداد وإن كان ذلك معيشا على أرض الواقع.

المجتمع الأنومي/ الثقافة المهيمنة

الأنومي مصطلح وظفه عالم الاجتماع الفرنسي دوركايم ١٩٥١، ويقصد به تلاشي الأعراف والمعايير. فالمجتمعات الأنومية لا تعترف بأية قوانين أو أعراف مجتمعية. ولهذا ينعت اللصوص مثلا بالأنوميين لأنهم ليسوا منحازين إلى فئة معينة ولا يلتزمون بمعايير كيفما كانت. وتكشف لنا نزعة الأنومة كما نقرأ في قصة (لص أدهس) سلوكا لأفراد مغتربين يشعرون بالعزلة والوحدة، ويحاولون تبعا لذلك خلق عالم خاص بهم يميزهم عن سواهم. فاللص الذي تحكي عنه القصة لص منقاد ضد مشيئته، يقوم بأفعال تحقق له وجوده وتوازنه.

ولهذا الاعتبار تنظر القصة إلى السلوك الأنومي الشاذ على أنه بحث عن الذات بطريقة أو بأخرى في عالم متوحش لا يرحم؛

(في المكان السهل..

تتربصك الرصاصات...

أيها اللص....

انتبه

المدرسة عجوز بلا عكاز وبوصلة

الكتاب عصارة مرة...

- حدقوا في الخناجر،، لم تتغير الحكاية،، الشكل فقط أخذ وجها تكنولوجيا كيف للإنسان أن يصبح حيوانا كاسرا؟؟؟) ص ٣٢

فإذا كان الأنومي محل انتقاد لمجتمع/ ثقافة لا ترحم، تتربصه الرصاصات فإن ما يتبقى له يؤسسه الحذر والانتباه. والقصة لا تنتقد نتائج المجتمع، فهو مجتمع أنومي كاسر وإنما تنفذ إلى أسبابه ودواعيه؛ بحيث أن الإنسان في زمن التكنولوجيا تحول إلى حيوان لا يرحم. وهذه من المفارقات التي تبني من خلالها القاصة عالما متناقضا يبرز بجلاء بنية ثقافية متناقضة؛ يبدو من خلالها الإنسان كائنا محكوما بالتكنولوجيا المتوحشة. وترمز القصة، تبعا لذلك، إلى تمركز/ هيمنة ثقافة المظهر التي تسلب الإنسان كينونته وجوهره الإنساني، ولذلك فالحكاية لم تتغير في الوقت الذي تغير فيه الشكل.. وأمام هذا الواقع الجامد الذي لم يتغير، يصبح التساؤل ضرورة ملحة لخلخلة الثقافة الأنومية المهيمنة. وفي هذا الإطار لا تتعالى ذات الراوي(ة) عن هذا الواقع أو تحتمي به، وإنما تحكي عنه بضمير المتكلم، تشارك فيه وتتحد بمآسيه بقدر ما تبحث في أسبابه؛ (ربما شريعة الغاب آقتضت ذلك.. إذا،، لا بأس إن افترستك الكواسر،، أيها اليتيم الصارخ في داخلي،، تكحل باليتم وبالصبر وسر حيث أسير. نصف يومي أقضيه في

الطرقات»، والنصف الثاني في المزابل... الذي وهب درع التكريم للقائمين على رعاية أطفال الشوارع أو الاهتمام بأمر أحد منهم لم تتقلص معدته جوعا ولم ينزف جرحه وهو يبحث عن خبز يابس محشور بين القناني القذرة، يمسح عنه الأوساخ ويلتهمه. سيصدقون علي بنظرة ويتركون أمي المريضة بالسعال تنتظر عودتي في غرفة من صفيح..) ص٢٣. لا يحضر الحكي هنا بآعتباره قوة تأسيسية لهوية الأنثى ومكانتها داخل المجتمع، وإنما يحضر كقوة لنقد وجود ذوات فائضة أنثى كانت أو ذكرا، ولهذه القوة التأسيسية/ الحكي وظيفة الارتداد عن آنتهاك الهوية الجماعية، ذلك لأن الأمم في نهاية المطاف حكايات لا بد لها من ثقافة نقدية مسائلة. فالحكاية هنا إطار لنقد المتناقض والمهيمن، وهي فوق ذلك إمكانية لنشر الحقائق بلغة شعرية تعمق من الإحساس المر بها، وهذا ما يبدو لنا من خلال المقطع السابق الذي يترجم معجمه المنحاز إلى طقوس الطفل وآنعكاساتها على أمه. وتتخذ الذاكرة من أجل ذلك آلية لتعميق الإحساس بمرارة المشهد المعلن عنه سابقا، دون أن يتموضع القص حول حدث مركزي؛ (كانت وقت مات أبي وأختي الثلاثة...تغسل الملابس في بيت مدير الشرطة وحامل بشهرها السابع. رحم الله أبي، رغم شلله كان ينزل السوق بعربة من الخشب يدفعه أخي البالغ من العمر عشر سنوات وينزل به إلى السوق ليبيعان الخضار...) ص٢٣. يبدو النص في هذا الإطار مادة هاربة من الموضعة التي تخضع لها المادة الفيزيائية مثلا[1]، بحيث تحضر ذات الراوي في تشابك/ تعالق بذات الطفل ومعاناته، بذات الأم وآنكساراتها، بذات الأب المشلول، وذلك كله يتم في تناسق تام بفعل آشتغال الذاكرة المكوكي على قضايا متجاورة فيها لا تخضع للموضعة في النص القصصي. وبمعنى آخر فإن هذا التجاوز للحدث المركزي تجاوز لبنية القص التقليدية، وهو تجاوز يضاعف من المرارة ومن الإحساس المركب بمجتمع أنومي متجاوز/ متجذر في آن، وخاضع لبنية ثقافية مهيمنة تحتفي بالظاهر وتعمل جاهدة على تخريب/ تغريب جوهر الإنسان،



ثقافته وحياته المعيشة. هذا وتعد قصة (لص أدهس) بنية تتشابك فيها مجموع البنى المشار إليها، غير أنها كلها ترسم لنا بجلاء صورة مجتمع مستحوذ على مجموع الممكنات.. فاللص ابن الطريق الشرعي، وهو الذي يسرق من أجل غيره، ليقتات على سرقته جهاز الأمن؛ أي إنه يغترب من أجل ذوات لا تقحم ذواتها في المسار نفسه، إلا أنها تنتمي إلى طبقة بروليتارية تسلع الآخر وتمهد له الطريق لكي ينحرف، لتقطف في الأخير ثمار هيمنتها وتغريبها؛ (- كم كان نصيبك أيها اللص؟ قلت له سيدي: لم آخذ نصيبا من الحياة غير الجوع والفقد وها هي حالتي تصف حالتي والطريق شاهد على ما أقول. دنا منه شرطي آخر....) ص٢٤.

إن وظيفة الحكي والحالة هذه، تتمثل أساسا في إعادة تدوير هذا العالم المغرب (بكسر الراء) ومشاطرته فعل التغريب مع الذوات المبعدة. لذلك تمارس قصة (لص أدهس) هذه الوظيفة ضد مختلف أشكال الهيمنة، بما هي آلية/ منزع لاختراق أيديولوجيا الثقافة والمجتمع. ومعنى ذلك أن للهيمنة مضامين نفسية ثقافية. وهذا ما نلاحظه في القصة بحيث إن جهاز المراقبة (منظمات، جهاز البوليس...) تقنع الفئات المستغلة (أطفالا، أنوميين..) بأن ما يقومون به طبيعي وبالتالي فهو موقف عالمي، وبذلك تتجذر الهيمنة بتسللها ليألف الأفراد التشبع بها. ولهذا تتوقف القصة عند هذه المظاهر لتواجهها بتمثيل ثقافي مضاد؛ (.. أنا الإبن الشرعي للطريق،، وأنت وحش في صحراء على هيأة قبر. سأنتصر عليك وأنقي جياع المزابل من العرج.. أصنع لهم أرجلا صحيحة من لحم ودم وليست صناعية،، فالأرجل الصناعية للمبتورين الأثرياء،، ولنا السماء الماطرة بالأرجل...) ص٢٥. ت (ي) دخل الراوية في صراع مع الهيمنة بعدما شرحت بعض أسبابها، وتنتصر بالحكاية/ الكتابة، بالخيال والذاكرة وتدوينهما اللذان يجعلان المعاناة مؤرخة فاضحة لمنطق الاستغلال والهيمنة لحقيقة الأنومي والمهيمن على حد سواء؛ بمعنى أن قصة (لص أدهس) لا تخترق حاجز المجتمع

الأنومي لتوسع من جرحه ومعاناته وإنما تذوذ عنه بالحكاية والرمز الذي يخلد كما تخلد الهيمنة وتتجدد كما تتجدد هذه الأخيرة.

الجسد الأداة وبنية الشك

الجسد في مجموعة (نقط) أداة للحكي وليس موضوعا له. هذا ما يبدو واضحا من خلال مركزية السؤال/ بنية الشك. ومعنى ذلك أن هاجس الكتابة عند وفاء عبد الرزاق سيكسر حاجز الصمت من خلال التساؤل عن الذات، وجودها، علاقتها بالآخر وظيفتها في الحياة ومكانتها، إذ ستبدو الذات مغتربة ليس لأنها كذلك وإنما نتيجة لما تمارسه قبحيات الواقع من تأثير وآستحواذ. ولهذا كان الاهتمام بالقضايا يتقوى بالسؤال، أي يكتب من خلال الجسد وليس عنه؛ (لا بد للنساء أن يكتبن من خلال أجسادهن ؛ بمعنى أنه لا بد أن يخترعن لغة منيعة يمكنها تحطيم الحواجز، طبقية كانت أو بلاغية قوانين كانت أو أنظمة)[1]. لا يمكن لهذه اللغة المنيعة التي وجب على المرأة أن تكتب بها أن تحطم الحواجز إلا من خلال آستنادها إلى أسئلة تخلخل السائد تتعالى عن موضوعة الجسد والتعلق بتفاصيله لتعانق رحابة الشك للبنى الثقافية المهيمنة. وهذا المبدأ هو الذي تستند إليه وفاء عبد الرزاق في كتابتها؛ إذ منذ بداية المجموعة نلاحظ آستنادها إلى بنية السؤال عن الموقع والوظيفة؛ (أحياء يرتجفون بين الواقع والخيال، بين حواسهم الضائعة ودهشة إدراكهم لما يقومون به يوميا، **أتساءل:** هل يمكن أن أدخل بينهم؟) ص٢، ولأن السؤال عن وظيفة الكتابة في مجتمعات مأزومة أمر مهم فإن بنية الشك تشكل بؤرة دلالية في حد ذاتها تتوتر من خلالها العلاقة والأمكنة والأزمنة، ووظيفة الكتابة هي التي جعلت الكاتبة تعيد خلخلة السائد في المجتمع المنافق الذي لا يأبه بآغترابه وبآغتراب الذوات التي تعيش معه؛ (الاتزان مجرد كذبة في تصفيات حساب الوجع. أكتب كما أشتهي عرض الوجوه.. لذا جمعتهم على كراس بأرجل ثلاثة...إنه الزمن الأعرج..) ص٢. لا يعني هذا أن بيان الكتابة هذا يهدف إلى الاقتيات على قبحيات الواقع أو على جثث الذوات



المبعدة، وإنما يعنى بتصوير مضاعف يضاعف إحساسنا بفداحة الواقع وقبحياته، بزمن أعرج وذوات/ مزادات فائضة معروضة للمزايدات الاقتصادية والسياسية والثقافية كذلك. بهذا المعنى يتجاوز السؤال، كما سنرى في قصة سماء صماء، الرغبة في الكتابة المتجردة من قبحيات الواقع، إلى رغبة في المعرفة تتعالى عن قضايا الجسد، إلى إشكاليات حياتية كبرى تؤرق الإنسانية جمعاء كإشكالية الموت لتجعل منها فاتحة لاختراق الثنائيات الضدية: الحب- الكراهية، الموت- الحياة، الفقر- الغنى، الجهل- المعرفة، الكائن- الممكن...(قد أبدو مجنونة لو حاولت البحث عن الكلمات. لكني بحاجة إلى سؤال: -هل الموت بحاجة إلى بطل؟ ما هو شكله،، هل هو طفل أم شيخ؟... السؤال بلا نقطة...السطر المستقيم يبدظا من نقطة،، ثم يكبر. وكرسي ٣ مجنون أعرج) ص ١١. السؤال عند الراوية لا نهاية/ نقطة له/ ولا حاجز يحده. ومعنى ذلك أننا إذا قرأنا المقطع السابق من نهايته صعودا يتبدد غموضه؛ بحيث إن النقطة بؤرة دلالية تتوتر من خلالها العلاقات والموجودات، وهذا ما يجعل كتابة وفاء عبد الرزاق كتابة تفكر في ذاتها. فرقم ٣ في المقطع السابق يرمز إلى تحول الذات إلى مجرد رقم في معادلة الكون الشاسع، وهذا ما يجعل النقطة دالة على الامتداد والنهايات خلافا لما ترمز إليه عادة من انتهاء وآكتمال دلالي، وهنا نفتح قوسا لنشير إلى دلالة عنوان الديوان نفسه الذي يرمز إلى قضايا ومعاناة لا حدود لها من خلال عكس وظيفة النقطة الدالة على الاكتمال، لتؤسس بذلك لثقافة لا تستسلم للمسلمات وإنما تنخرط فيها وتخترقها بالأسئلة. وآستنادا إلى ما سبق تتأسس قصة (سماء صماء) على هذا التوتر الناتج عن بنية السؤال؛ (هل سيعود كل شيء إلى وضعه الطبيعي؟ وتعود النبضات الدافئة سماء ليست صماء؟) ص١٢. فهي أسئلة بين جسرين: الفقدان وإعادة التوازن. فالحياة التي تكشف عنها هذه القصة الملغزة بأسلوبها وموضوعها، حياة أنثى تتحدى الهيمنة بمختلف تلاوينها؛ بحيث إن بنية السؤال تستحوذ على الكل؛ من خلال التأمل في تفاصيل الحياة وأشيائها، في

رمزيتها وما توحي إليه فلسفيا: فالمظلة ثقافة والنقطة جسد ومطر السماء رصاص أعمى.. وهكذا دواليك؛ (أحيانا تمطر السماء رصاصا.... المظلة؟؟؟ للمظلة نقطة أيضا. أستطيع اليوم أن أتساءل: ما الذي يجعلني لا أضع النقط على الحروف؟... سأنتصر على نفسي وأثبت للجميع أني أقوى من رجولتهم... رغم معرفتي بأن لي ما يشبه الحياة وليس الحياة ذاته...)ص١٣. ولهذا لن تتوقف الذات عند الحدث/ الحالة مهزومة مجردة من كيانها بالوصف، وإنما تتأملها من خلال بنية السؤال في وضعية هذه الذات (أنا حياة في آمرأة أم آمرأة في حياة؟) معبرة عن رفضها التوزيع الثقافي المجحف/ المتجذر (أية آمرأة أنا؟؟ (ن) أكرهك. أيتها الناقصة. إذا.. لا تكتملي إلا ب(.))، إذ النون نون النسوة وهي ناقصة في اللغة والثقافة والمجتمع، أما اكتمالها فلن يكون إلا ب(.) النقطة/ العالم اللامحدود أو البدايات/ النهايات المتحررة من التصنيفات المؤسسة على فكر التنقيص والتقعير. ولهذا تبلغ درجة الصمود مكانة خاصة في هذه القصة (حواء،، أمي،، لا تنشطري وإلا كنت صوت كلب) من خلال توسيع نداء المقاومة إلى الجنس كله، استنادا إلى تجربة الساردة الخاصة في زحمة الواقع، ومن خلال علاقة أبيها السادي مع أمها يوم جاءت (في وقت الخطأ وفي ساعة الخطأ) ساعة جنون وحشي لا يد لها فيه ولا رجل آنعكس عليها وعلى حياتهلله إن بنية المقاومة المتولدة عن دافع الصمود يرجع بكل تأكيد إلى تجربة المعاناة، غير أن هذه التجربة لا يتم تبئيرها وتحديبها والإعلاء منها، بقدر ما يتولد عنها ثقافة تواجه هذا الاغتراب وهذا الواقع القبيح بمزيد من الحكي/ التأريخ/ المقاومة.

❖❖❖❖❖

الكتابة عند وفاء عبد الرزاق كتابة عن الجمع وبالجمع، ولذا فإن العودة المعلن عنها أعلاه (أعود للعراق...) ليست دلالة على عودة الذات/ الجسد، وإنما هي دلالة

على آمتناع الجماعة والذوات المغتربة عن العودة إلى حضن خادش كان وما يزال كذلك. غير أننا نزعم أن العودة تتحقق من خلال فعل الكتابة ذاتها، وهي عودة ضد المشيئة لا شك في ذلك بحكم الانتماء المتجذر في الدم واللون.. العودة، إذن، صرخة من أجل أيتام الأرض مجايلين وأطفالا ويتامى وكل الفئات المغتربة ثقافيا وجسديا سواء تلك المبعدة أو التي تقيم في العراق قسرا.

كتابة وفاء عبد الرزاق القصصية معادلات صعبة التفكيك/ ألغاز وفخاخ، تأملات فلسفية في الذات والواقع، وهي فوق هذا وذاك كتابة تعالت عن الجسد وتفاصيله وباتت تقارب فعل الكتابة وتعيد تشكيله، تلغيزه وتفخيخه. ولهذا لا يكفي وأنت تقرأ قصص وفاء أن تستند إلى ذائقتك القرائية/ الخطية مؤولا حسب هواك، وإنما تدفعك بكتاباتها القلقة إلى عالم قلق يحتم عليك، أن تستعين بالمعجم، التاريخ، والشعر... إنها كتابة أوفاقية بآمتياز توظف جداول سوريالية غير مفهومة أحيانا متعبة أحيانا أخرى.. إلا أن لغة الجمال/ الشعر التي تتميز بها قصصها تدفعك إلى التلذذ بداية بلغتها وتدفعك ثانية إلى التساؤل عن سر هذا الشعر المتدفق من القصص وعن الذي يخبئه ويضمره من اغتراب ومن واقع مجحف/ قبيح.. لقد تعالت وفاء عبد الرزاق عن المستهلك فآتحدت بالروح، بالقيم الفلسفية العليا على الرغم من كل الخيبات

.... ❖❖❖❖❖ ....

عتبات النص ونص العتبات .. قراءة في مجموعة (نقط) لوفاء عبد الرزاق

د. سعد العتابي *

تعد المبدعة وفاء عبد الرزاق - العراقية / البصرية المولد والهوى والثقافة والانتماء واللندنية الغربة والسـكن - واحدة من أهم الكاتبات العربيات المعاصـرات وربما كانت من بين أهمهن تنوعا وغزارة بمنجزها الأدبي والثقافي. وما تميزت به مشـاركة مكثفة بالنشـاطات الثقافية والمجتمعية والإنسـانية. ولعلها من بين المبدعات القليلات اللواتي اشتغلن على التنوع الأجناسي في الإبداع الأدبي، فقد كتبت الرواية والقصة القصيرة والشعر الفصيح والشعر العامي والترجمة إذ نشرت (٢١) ديوانا شعريا بين فصيح وعامي و (٤) روايات و(٥) مجموعات قصصية وعدد من الترجمات والإسهامات الأخرى كما أنها قد حصلت على عدد غير قليل من الجوائز والتكريم، وقد تحقق ذلك بدأب وجهد وصبر تحسد عليه الكاتبة، بل لعلها عشتار عادت تعطي من روحها وحسها كل جميل ومبدع، ولا تكمن أهمية الكاتبة بغزارة منجزها الإبداعي وتنوعه فحسب بل بقدرتها على التنوع الخصب والتجديد والتجريب حريصة على إبداع كل ما هو جديد ومدهش وتجريب كل إمكانات الإبداع حتى أنك

* كاتب عربي.

لا ترى مجموعة تشبه الأخرى بل ولا ترى نصا يشبه آخرا أسلوبا ولغة ودلالة، فالتنوع والتجريب سمتان من سمات إبداعها الأساسية فنراها تقدم لنا زهرة أثر أخرى، لكل واحدة شكل وعطر ورحيق مميز عن صاحبتها، وكذلك تهدينا رؤية بأثر أخرى، كل واحدة لها قضيتها وموقفها الخاص من الحياة والمجتمع وتفضح المشكلات الاجتماعية والاقتصادية بل حتى تلك التي سببها الاحتلال الأمريكي للعراق لاسيما انتشار الإرهاب كما نرى في بعض قصصها التي تتحدث عن الإرهاب وآثاره وقتله للأطفال، فهي مبدعة تعيش المجتمع والناس وتتمثل أوجاعهم ومشكلاتهم وتحملها بين ثنايا ضلوعها وبنيات أفكارها وتنسجها نصوصا أدبية جميلة وموجعة في آن واحد، ولعل هذا هو سبب التقاطها لشخصيات اجتماعية تعيش على هامش المجتمع وفي قاعه غير أنها صورة حقيقة لآلامه وأوجاعه وأمراضه أيضا فضلا عن قدرتها على استخدام اللغة على نحو جمالي غير مسبوق ودأب نحو إنتاج دلالة خاصة من خلال العزف على الحرف حتى كأنها سيمفونية لغوية ويتجلى ذلك على نحو كبير في مجموعة (نقط إصدار عام ٢٠١٠) فنراها تحاول إنتاج الدلالة من خلال متغيرات على الكلمة الواحدة حرفا أو نقطا ولعل في ذلك تميز وتفرد على صعيد الإنتاج الأدبي العراقي والعربي.

وقد لا تستطيع هذه الورقة أن تلم بإبداع الكاتبة كله الذي يحتاج إلى أكثر من دراسة نقدية وقراءة أدبية لما ينطوي عليه من تنوع وغزارة وتكثيف وتجريب مستمر لاسيما وأنها واحدة من الكاتبات اللواتي خرجن من معبد افروديت التي حولت التمثال- بجماليون -إلى امرأة يستمتع بها الرجل ويرجعها صنما حجرا أصما ثانية كما في الأسطورة أي أنها تنتج نصا أدبيا أنثويا يحاول أن يخلص المرأة من سلطة الذكورة إلى إنسانيتها ولعل هذا هو مشروعنا الأكاديمي القادم لدراسة أدب وفاء عبد الرزاق من وجهته هذه لاسيما في تواؤم ما هو أنثوي خاص بما هو مجتمعي عام.

أما في هذه المقاربة فسنحاول أن نقدم قراءة لعتبات مجموعة -نقط- الذي يعد نص العتبة بامتياز لتميزه بالاشتغال السردي الدلالي على العتبات والتي يمكن عدها واحدة من أهم المجموعات القصصية التي استغلت على العتبات النصية على نحو تجريبي مكثف فلا تكتفي بعتبة العنوان بل ترادفه باستهلال وربما أكثر من استهلال بالقصة الواحدة تتغيأ بوساطة إدهاش القارئ وتقديم بنى دلالية تحاول تفسير النص وتبيان شئ من قصده ورؤية كاتبته حتى أنها أصبحت نصوصا لا تقل أهمية عن المبنى النصي بل قد تردف العتبة الأولى بأخرى يمكن لها أن

تكون نصوصا مستقلة بذاتها كما في قصتي(رحل إلى وسطهم- حول الحلم وصلا)و(لا حول ولا...).

٢

تنطوي مجموعة (نقط) على (١٢) قصة متنوعة الشخصيات والمشارب والرؤى غير أنها تشترك بتسليط الضوء على حياة المسحوقين والفقراء والمهملين والممحوين من أجندة الحكومات والسياسيين والبرلمانيين وغيرهم.

تبدو هذه القصص مستقلة عن بعضها غير أنها في حقيقة الأمر متن ومبنى سردي واحد مترابط وكأنه خطوط ضوئية تنطلق من حزمة واحدة، و ترتبط بمصدر الضوء ولعل مصدر الضوء هنا هو عتبة العنوان الذي يستقبل قرائه باسم جمع من كلمة واحدة (نقط)، ولعلها كلمة بحاجة إلى أختها التي جعلتها الكاتبة في عهدة النص وكأنها تسبق عنوان كل قصة من قصص المجموعة كذاك تترك فرصة للقراءة كي تتبين ما هذه الكلمة؟ فهل هي (نقط ضوء) تسلط على أحداث في أماكن مظلمة إنسانيا ومجتمعيا ولعلها إشارة إلى بنى السرد فهي بعمومها حزم ضوء تسلط على أحداث تنهض بها شخصيات وفي هذه المجموعة كما نرى أن الأحداث تستخرج من أماكن مظلمة سواء في المجتمع أو في النفس البشرية ولا وعيها.

فقد دأبت الكاتبة على الغوص في أعماق المجتمع من أجل تصـــوير أحداث مؤلمة وموجعة وتفضـــح الظلم الـذي يقع على الفقراء والمهمشـــين والممحوين، فالضـــوء هنا يســـلط على المرأة المفجوعة والمســـتلبة والعامل المســـحوق واليتم والطفل المهمل والمعاق والمتســـول وغيرها.. ولا يختلف هذا التحليل مع إمكانات دلالية أخرى للنقط فهي أيضـــا النقط هي التي أضـــاءت إعجام الحروف وتحديد الفرق الصـــوتي والمعنوي بين حرف وآخر وهذا ما اســـتثمرته الكاتبة في عزفها على أوتار الحروف عندما تغير معنى كلمة بأخرى مضـــادة أو مختلفة بتغير نقطة أو أكثر...............

والنقطة في مجتمعنا هي كناية عن الغيرة والعز والكرامة، فالمثل يقول (نقطة لو جرة) وقد اســتثمر القاصــة هذه الإمكانية الدلالية في عدد من قصــصــها لاســيما قصة (حر طاوع حرَّه). وغيرها من القصص في مكان أو آخر.. ولعل هناك الكثير من الإمكانيات الدلالية لهذه العتبة وأكاد أجزم أن هذه القصـــص نتاج لســـقوط هذه النقطة وإدانة لها في آن واحد ....

ولا نكاد نخرج من عتبة العنوان حتى نلتقي بعتبة أخرى وهي عتبة التوطئة وكأننا أمام اســتهلال ملحمي كالذي نراه في الملاحم الكبرى مثل جلجامش والأوديســة وغيرها ويبدأ هذا الاســتهلال بـــ(السم والرصاص يحملان الماضي والحاضر، وحتى

المستقبل .... -إلى - ...النقط مجرد نقط نداري بها عجزنا وهواجس اللغة)، ولعل هذا الاستهلال يعطي انطباعا تفسيرا بأن النص هنا يضع الثقافة مقابل القتل والدمار والحب مقابل الكراهية والبغض وإن كانت تشير إلى عجز اللغة غير أن السرد دائما كان يساوي الحياة والحضارة هي الحياة الخلود ألم يكف جلجامش عن رحلة الحروب ورحلة المغامرات والبحث عن عشبة الخلود وينحو نحو البناء والحضارة والثقافة والعلم لأن الخلود إنما يكمن فيها ؟ وشهرزاد ألم تنقذ بنات جلدها النساء من سيف شهريار؟ هكذا دائما كانت الثقافة وكان السرد يساوي الحياة وينتصر على الموت. لذلك فإن الاستهلال يضع الثقافة والقص مقابل الموت والدمار وإن لم تستطيع الانتصار عليها فإنها تفضح القتل واستلاب الإنسانية ولعل هذه المجموعة قد أخذت على عاتقها فضح استلاب الإنسانية قتلا وظلما ودمارا.

أما العتبة الثالثة فكانت الإهداء التي تعطي لنا الصورة الأخرى فهي عتبة وإهداء وهو (اعرف كيف تنزوي حشودك بداخلي......................لتبقين نفْسي ونفَسي النفيس) وهذا نص آخر يعطي صورة أخرى للمبنى السردي المتنوع والمربك أحيانا وهذا الإهداء يتحدث عن إمرة وليست أية إمرة أنها النفس النفيس للكاتبة وتشير الكاتبة في قصد الإهداء إلى نفسها النفيس إلى أختها -رجاء- وهذا هو قصد

الكاتبة حقيقة وواقعا غير أن للنص رأيا آخرا، فهذه الرجاء ليست امرأة عادية فهي تعاني من وجع الحياة والفراش والولادة لذلك كان هذا الإهداء نصا موازيا آخرا يسلط الضوء على الكثير من بنى السرد في هذه المجموعة هنا المرأة هي الأنثى التي تعاني من سحق أنوثتها وإلغاء شخصيتها حتى تتحول إلى وسادة مرة ومفرخة أخرى وعبدة تخدم سيدها الرجل مرارا كما نرى في القصص لاسيما الأولى منها (الراء والمسدس)، لذلك فإن هذا الإهداء وإن يكن اسما متعينا غير أنه يتحول إلى رمز للمرأة المسحوقة في مجتمع ذكوري البنية والتصرف والرؤى وتستند إلى ثقافة ذكورية تسلب المجتمع كله إنسانية وليس المرأة فقط ولعل هذا هو مجتمع هذه المجموعة السردي وكما كانت التوطئة تشتغل على ثنائية القتل والدمار مقابل ثقافة الأدب والحضارة والسمو والحب الذي تمثله اللغة فإن الإهداء يفضح ثقافة الذكورة والفحولة القوية الباطشة المتسلطة مقابل ثقافة الأنوثة الرقيقة الجميلة والتي هي إكسير الحياة فهي أم وحبية وزوجة غير أنها مستلبة موجوعة مضطهدة وكما نرى في معظم قصص هذه المجموعة بل هي النووية السردية التي تنداح حولها بقية النوويات فاليتم والقتل والاضطهاد والذل والفقر نتاج لاستلاب المرأة وصورة من لذلك تعد هذه المجموعة واحدا من أهم ما كتب بالأدب الأنثوي في العراق وبما في الوطن العربي.......

وبعد الإهداء نرى نجمة وبعدها عتبة رابعة قبل أن ندخل المبنى القصصي وهذه العتبة عبارة عن استهلال توضيحي لرؤية الراوي / الكاتب عندما تقول (إحياء يرتجفون بين الواقع والخيال .... لنستمع إلى التصاق الأنفاس مع بعضها.. كيفما شاءت هي نستمع..) وهذا الاستهلال يشتغل على ثنائية الحروف والكراسي فالحروف متحولة متغيرة غير مستقرة والكراسي تجلس على ثلاث قوائم غير مستقرة أيضا ١٢ كرسي أعرج غير مستقر ليشير إلى أن الحياة عرجاء وغير مستقرة وغير منصفة أيضا لسكانها كما أن الكرسي أعرج وغير مستقر يجالسه والحروف غير مستقرة لمستخدمها والراء حرف متحول متغير ورمزي أيضا وهكذا تنهض الكاتبة / الراوي بتسليط الأضواء على كل كرسي على حدة ولكل كرسي قضية موجعة تصور ظلم الحياة واعوجاجها على ...

الموضوع المحير و الجميل أيضا هنا هو أن الكاتبة وضعت مجموعتها على أربعة أرجل أربعة عتبات مستقرة وهي (عنوان- توطئة - إهداء - واستهلال توضيحي بل ربما ملحمي) هذه البنية الرباعية المركزية في المتن السردي وتشكيلها البصري تشي بالروية والاستقرار فالكاتب هنا مستقر متبصر بالأمور والحياة ويجلس على كرسي مستقر من أربعة قوائم ليكتب عن موضوعات إشكالية بالحياة تعاني شخصياتها من اعوجاج الحياة معها وتجلس على كراسي حذفت الراء منها وكسرت

إحدى قوائمها إذا فهذه البنية الرباعية تقابلها بنية ثلاثية تتشكل من كرسي ثلاثي القوائم و أيضا عتبات القصص القصيرة الأخرى هي ثلاثية أيضا كأنها الكرسي أيضا، فكل قصة عتباتها تتشكل من العنوان واستهلال مشطور شطرين كل شطر يشكل قائمة من قوائم الكرسي ومع العنوان يظهر لنا الكرسي ثلاثي القوائم الأعرج ليقص لنا قصة اعوجاج الحياة معه ....

٣

يشير عنوان القصة الأولى أو الكرسي الأول (الراء والكرسي) إلى ثنائية لغوية تتشكل من معطوف ومعطوف عليه بينهما حرف عطف غير أن حرف العطف لم يؤدي مهمة الجمع بين المعطوفين ولا يعني العطف هنا التوافق إنما التضاد والاختلاف كما تشير بنية القصة الدلالية وآلية اشتغالها السردية فالراء هنا رمزا للأنوثة والمسدس رمزا لذكورة يطلق رصاصاته برحم المرأة ويولي ..حتى نرى أن الأنثى هنا قد مسخت وسحقت إمام الرجل مرة وإمام أطفالها مرة أخرى فهي وحدها تعاني ومن ليل موحش ثقيل ومستمر و(لا أحد يستيقظ أبداً) ولا أحد يشاركها الهم لا أحد سوى رجل أهبل وسخ وبخيل ولعلنا نتصور كيف تعيش امرأة مع هكذا رجل بخيل وسخ وأهبل ومتسلط أيضا فهو بديل عن سلطة الأب وسلطة المجتمع ..

لقد فقدت هذه المرأة إنسانيتها أمام هذا الرجل وأنوثتها حتى تحولت إلى ثلج في لحظات الاشتعال، وتخلت أيضا عن مشاعرها وجسدها الملتهب أنوثة غير أنه يتحول إلى ثلج وموت أمام هذا الرجل الخائن لزوجته أيضا. هذا النص لا يعري فرد بل مجتمع والسلطة أيضا فقد يحتمل من الدلالة الرمزية التي تدين السلطة القاسية المرفهة والقامعة لشعب يعيش بالظلم والضيم فلم لا تكون المرأة رمزا للشعب المضطهد والرجل رمزا للسلطة التي حولت النماء والخير إلى خراب؟...إنه تساؤل فحسب

أما قصة (حر طاوع حرَّه) فيشر عنوانها إلى علاقة بين المبتدأ حر والجملة الفعلية الخبرية طاوع حرة وهو يشير إلى الولد الذي افتدى أمه وتحول إلى محظية لزوجها كي لا ينهال عليها ضربا وإهانة ويتساوق هذا العنوان مع بنية العتبة الأولى (كيف أرثي فقداناً بطفل؟ كيف أصير نفسه ومثله؟ المختبئ بثاني كرسي أعرج) نلاحظ هنا رثائية للطفل الذي فقد نفسه عندما فقد شرفة النقطة وتحول إلى محظية لزوج أمه الذي كان يضرب أمه ويهينها وبمسخ إنسانيتها لامتناعها عنه فأشفق على أمه وتحول بديلا عنها ليطفئ غضب هذا الرجل ... وهكذا يتبن اشتغال العتبة على البنية الدلالية لهذه القصة التي تشتغل على حركتين سرديتين الأولى ماضوية وهي الحياة بكنف الأب ورحمته حياة مستقرة تسودها الرحمة

والمودة وحركة سردية حاضرة راهنة عندما يموت الأب وتتزوج ألام من آخر غير أنها تتمنع عليه فيشبعها ضربا إلى أن تحول الابن بديلا عنها فعفا عنها ...... وهذه القصة لا تشير إلى اغتصاب المرأة وانتهاك إنسانيتها فحسب إنما اغتصاب الطفولة واغتيال براءتها ووأد إنسانيتها وتصوير الشذوذ بأبشع صوره. وماذا بقي في المجتمع / الوطن عندما يموت الأب وسيتبدل بشاذ وسادي وتغصب إنسانية الأم وتغتصب الطفولة وتذبح. ماذا بقي إنها حكاية بلد مغتصب أسير من خلال حكاية أسرة مغتصبة هذه قصة مرعبة جدا في مضمونها السطحي أو في دلالاتها العميقة......

كما نرى عتبة وصفية أخرى تجلس على الكرسي الثالث وهي (سماء صماء) فقد وصفت السماء بالصم وهي جملة استعارية لأن الصم إنما يصيب الأحياء لذلك يرون كل شيء أصم بما في ذلك السماء والأرض لذلك كانت هذه الجملة إشارة للصم الذي يصيب الحياة. فعندما تتحول السماء الجميلة مصدر الحياة الضياء والجمال إلى صماء تغادر الحياة هذه الأرض إلى المجهول بل تصبح هي مجهولة ويصبح سؤال التعبة الثانية الاستهلالية (قد أبدو مجنونة لو حاولتُ البحث عن الكلمات.

لكني بحاجة سؤال:

- هل الموت بطل؟

كيف شكله؟ ما سر بطولته؟ ما سبب ديمومته؟ هل هو طفل أم شيخ؟

قد أبدو مجنونة فعلا لو أعدت السؤال لأن السؤال بلا نقطة.

(السطر المستقيم يبدأ من نقطة، ثم يكبر.) هذا السؤال اللائب يجد مشروعية في حياة لائبة صماء عندما تكون الحياة صماء بلا جدوى يكون الموت بطلا يكون الموت إلها مخلصا من عذاب دائم وموجع.. هذا هو خاطب العتبة في هذه القصة لاسيما وإنها تتحدث عن امرأة صماء تعيش على هامش الحياة لا حبيب لا أنيس، الكل يمارس سلطته عليها وقهره لها الأب سلطة والأم سلطة والأخوة الذكور لهم كل شيء وهي تذوي بين حيطان جرداء وسماء صماء. وهكذا يستمر مسلسل استلاب إنسانية الإنسان لاسيما المرأة في هذه الحياة المتواصلة تفضح الاستلاب وتحول الشخصيات من الهامش إلى متن الحياة عندما تسلط عليهم ضوء السرد..

وعلى هذا النحو ترى اشتغال العتبة في القصة الرابعة الكرسي الرابع (طووووووووووط لك)، ولعل هذا العنوان لا يشتغل على معنى محدد فهو ليس جملة تعني ولا كلمة ذات معنى، إنه صوت حروف ورؤية أديب ولعل أجمل ما في هذه العتبة/العنوان الاستثمار الدلالي لهذا لصوت القطار في سيره ووقوفه (طوطووووووووووط لك) صوت بالفراغ للفراغ ليشير إلى حياة بالفراغ فحياة فارغة كما هو الصوت ونحن ركاب في هذا القطار ولكل منا محطته إلا السائق فهو

الوحيد الذي يبقى بالقطار ويكمل دورة القطار ذهابا وإيابا غير أنه في فراغ حياته من فراغ فعامر سـائق القطار مسـكين لا يملك من الدنيا إلا صـوت القطار كما مبين بالاسـتهلال (عامر... أيها المسـكين تملك كل هذا أل (طوووووووووووط) وكرسيّ أعرج.

رصاصكَ يصوّب باتجاه البحر.... بينما الأغلفة نسيت ثيابها على الشاطئ.)

فالاسـتهلال هذا عتبة ندائية وربما اسـتغاثة او توجع وهي واحدة من اسـتخدامات النداء فهذا النداء بـــ(اي) المنادى هنا خرج إلى التوجع والتفجع ولعل هذه هو المدخل الدلالي الصـحيح للولوج إلى عالم عامر الذي يقود القطار أو هو يقوده بدورة حياة ملؤها الفراغ واللاجدوى وبلا نقطة بداية ولا نقطة نهاية كما صـوت القطار صـوت في الفراغ لذلك عامر يعيش على هامش الحياة بلا أمل بلا امرأة بلا هدف بلا رعشـة حب بلا أطفال .... حتى أن رصـاصـاته تذهب أدراج البحر أدراج الفراغ والوهم.

وما أن نخرج من قصة فراغ كرسي فارغ إلا من صوت وألم ووجع إلا وندخل في فراغ آخر لاشـي في لاشـي آخر فقصـة الكرسـي الخامس (الممحو) بدأت من عتبتها للحديث عن الهامش عن الفراغ عن ذلك وتلك الذين عاشا بلا حياة فالممحو عبارة عن(أذرعٌ وأمنياتٌ ...

أذرعٌ انتفضــت على ذاتها .... ومشــت باتجاه الشــارع..) فقط أذرع وأمنيات بلا حياة انتفض على فراغها لتســير في فراغ ا لقد التقطت الكاتبة شــخصــيتين معتلتين تعيشــا على هامش الحياة فهو رجل / بل شـيء (ينفيه العناق وأثوابه الوحيدة حين يحك جلده من وسـخ الأيام. قريبون وبعيدون ينفوه... ولا يرون دموعه الممتلئة بابتســـامة ودم.) نرى أنه رجل يعيش على الهامش والطرقات وهي فتاة تعاني عاهة مرضية ومهملة من العائلة فكل شيء لا أخوتها ولها فضلات الطعام تعامل معاملة الكلب حتى هربت مع الكلب وعثر عليها الممحو فينقذها من الصبية ويسيران معا في الفراغ ممحو مع ممحوة بحثا عن حياة ممحوة لعلها تكون أفضل. واقل قسوة.

ويشــير عنوان الكرسـي الســادس إلى (لص) ومن ثم يحدثه الراوي باســتهلال قائلا (في المكان السهل..

تتربَّصُكَ الرصاصات...

أيُّها اللّصُ.....

انتبه!

المدرسة عجوز بلا عكّاز وبوصلة الكتاب عصارة مُرّة).

تتحدث القصة عن طفل من أسرة فقيرة فقد أباه بانفجار وأمه تعمل في بيت مدير الشرطة / السلطة التي تآمرت مع الإرهاب على حياة هذه العائلة فقد جعلها تعيش الفقر والعوز فالإرهاب قتل معيلها و مدير الشرطة هو السلطة التي تستخدم الشعب وتسرق عرقه وقوته .... أما طفل هذه العائلة فيصبح متشردا في الطرقات وأماكن القمامة وهنا يعثر على لعبة أراد أن يفرح أخته الطفلة بها غير أن السلطة / الشرطي يقمع هذه الفرحة ويتهمه بالسرقة بل بالاشتراك بخطف طفلة أخرى.. ولعل السؤال هنا يرجعنا لعتبة العنوان من اللص الطفل / المشرد ام السلطة التي تسرق تعب الام وتستغلها ومن جهة وتسرق فرحة الطفولة حتى بلعبة بائسة. هذا العنوان المطلق غير المقيد بكلمة رديفة يشير إلى السلطة مطلق السلطة من كل جنس ونوع فهي سارقققققققققققققققققق.

أما قصة الكرسي السابع فهي (دعاء) ودعاء اسم علم أنثوي ليحل العنوان إلى أنها حكاية فتاة /امرأة المهم إنسان يحمل في ضلوعه أنثى تتفجر..و الدعاء أيضا في البلاغة العربية هي جزء من خروج الأمر إلى غير حقيقته اللغوية إلى صيغة بلاغية وطلب الشيء من أدني إلى أعلا وأصبح يستخدم بطلب الشيء من الله طلب مغفرة شفاء رزق ووو المهم يحمل صيغة علائقية بين أدنى وأعلا ولعل هذا هو تفسير العتبة الأخرى الاستهلال (أحلامنا ضبابٌ والسحابة ليست أمّ

بين هوّة الجريمة وهوّة الانتماء، هوة أخرى..

و

الصُلبان هي الصُلبان، تتنزّه في دمنا فاردة ذراعيها كفزّاعة الحقول..

هي

الفزّاعة

و

أنا الحقل.)

فهذه العتبة تشير إلى علاقة سلطة وتسلط باسم الحماية الصلبان التي تشير إلى صلب نبي الحب عيسى (ع) هي الفزاعة ولكنها ليست للحماية إنما للصلب باسم الحماية ولعل قصة (عاء) أو كرسيها أو بوحها يشير إلى ذلك صراحة فالأب الذي كان حنونا أصبح سلطة فقد شيد في داخلها فزاعة كبيرة فزاعة خوف الذي تحول إلى صلبان قتل. وهي فتاة في سن المراهقة في لحظة التوقد غير أنها لا تعرف نفسها هل أنثى أم طفلة أم لبوة فالأب باسم الحرص عليها يفرض عليها ما يشاء وينسى أنها إنسان.. ودعاء تعاني من ضعف بصر شديد ربما يصل للعمى تريد أن تتعالج وتخرج من ظلامها غير أن الأب الذي كان حنونا تحول إلى محط سلطة عندما أصبح برلمانيا

مشغولا بسلطته ونفوذه. لذلك لا ترى (دعاْ ء) في أبيها إلا سلطة لا تنشغل إلا بمكاسبها ونفوذها أما هي لم يلتفت اليها وأصبح لا يشبها إلا برابطة الدم .... فكرهته وكرهت كل البرلمانيين كل السلطة. دعاء واحدة من الشعب إنسانة عادية مثابرة بل هي رمز للشعب الذي يعاني من الأمراض التي تفتك به والأمراض هنا ليست جسدية ولا العمى جسدي فيزياوي إنما هي رمزا للفقر والجهل والضيم وووووووو

أما الأب فتحول إلى السلطة التي حولته من إنسان إلى محض سلطة وهي أيضا تهمل الناس والشعب ولا تنشغل إلا بامتيازاتها المادية والسلطوية، فقد اشتغلت هذه القصة برمزية عالية لإدانة السلطة التي تقمع الشعب وتهمله وتسرق قوته وتتحول من حامي حقيقي لمصالحة إلى فزاعة شكلية، ثم إلى صليب تصلب عليه آمال الشعب وأحلامه وتطلعاته الم تصلب أنوثة دعاء وإنسانيتها وطموحا ورؤاها بل وبصرها وبصيرتها باسم الخوف عليها؟ وألم تتحول العلاقة مع إلام من مودة ورحمة وحب إلى مجرد علاقة أكل وشرب؟ وكم الجرائم ارتكبت باسم الخوف على؟

....

ويستهل الكرسي رقم (٨) بوحه وقصته باستهلال (يعزف وحيداً رغم استهزاء الآخرين، يفتِّش عمّا يُنسي الآخرين ما يؤلم قلوبهم.. كما أن تتبَّسم عيناه كلما رمى له عابر طريق جود اليد.. قلبه لا يخفق لنقطة سؤال فات أوانها، يخفق لأجوبة على

شـوارع الأزمان..) ليعرف بنفسـه بأنه عزف كمان متجول يعزف بالطريق وأن مهمته زرع الفرح بين الناس وجعل قلوبهم قبل عيونهم تتراقص وفي ذلك ســعادته وزقه في آن، ولعل ذلك يتسـق مع عتبة العنوان المكون من جملتين مركزية وتفسـيرية الأولى (رحل إلى وسـطهم) أما الجملة الثانية التفسيرية (حول الحلم وصلا) لتشير إلى حلم العودة إلى الحرية إلى اليتم إلى خلاص رجل أربعيني من الحياة ومتاعها والعودة إلى حرية اليتم والعيش مع الأيتام بعد أن كان هو أيضـــا يتيما تربى هناك. ولعل هذه القصـة قصـة عتبات بامتياز فما أن ننهي عتبة حتى نصـل إلى أخرى فبعد العنوان تقرأ نصا عن صوت في المرايا صوت مع الذات لأن المرايا صورة للنفس فهو مونولوج يتحدث وبرمزية عالية عن كل علاقة تنتج طفلا

نقطة ضوء ينتظر من يعانقه يحميه ويربيه ويعلمه ووووووو

وبعد هذا الاستهلال نرى عتبة أخرى تتشكل من حروق لفظة أحرار / أيتام

فالألف لا يجد بطاقة سفر للقمة عيش والحاء يعيش وحيدا بلا أحد والراء بلا بيت بلا مكان وبلا حيـاة والألـف الأخرى يعش بوهم الحيـاة والألفـة، ولعـل لكل حرف قصـــة ربما تكون مســـتقلة عن الأخرى غير أن دأب الكاتبة لتصـــوير حياة الناس المسحوقين والمهمشين جعلها تسلط نقط ضوء عليهم قبل أن تصل للحروف الأخير الراء وهو عبد الله الأعرج يتيم لقيط ومشـــوه فقد أســـرة تبنته ومن ثمّ وعاش في

الملجأ حتى أصبح رجلا وتزوج وأنجب غير أن اليتم يلاحقه فقد هجرته زوجته وجعلت أولاده أيتاما وكأن اليتم يلاحقه وأولاده بل سار إلى اليتم هو وأولاده مرة أخرى حتى كأنه يعود يتيما على كبر غير أنه هذه المرة يحب يتيمة ويعزف لها وللأيتام ولعل دورة اليتم تدور على الحياة كلها حتى لا نعرف من هو اليتم الذي داخل الملجأ ام من هو خارجه الكل أيتام.

تتواصل نقاط الضوء تتساقط على الكراسي العرجاء ولعل نقطة الضوء المتسلطة على هذا الكرسي تتكاثف وتنتشر على الحياة كلها كي تصور مجموعة من الأشخاص على باب الله يسعون ويعملون ويبيعون ويقولون يا الله، ولا حول إلا بالله واللهم لك الحول والقوة، كما تشير عتبة العنوان فهي إشارة إلى حياة أناس لا يملكون من الدنيا إلا (كوب بقهوة مرة) هي مرارة الحياة وتعبها من بين أكوام المرارة والتهميش تنهض شخصيات هذه القصة من السوق من الحياة أناس ينهضون صبحا ويسرحون يبيعون شاي و طماطم وخضرة وخبز وغيرها وعبد الله يجلس بالقهوة يراقب الحياة كيف يكسبون لقمة عيشهم بالعمل مرة وبيع النفس مرة أخرى.

هكذا يتشظى ضوء هذا الكرسي كي يسلط الضوء على المجتمع بالكلمة ولعل لاستخدام الأرقام بإشارة إلى الأسماء إشارة رمزية قوية بشيء الشخصيات

وتهميشهم إلا عبد الله وهو ليس اسم هنا إنما إشارة إلى كلنا عبيد الله ومن لا اسم له ينادى بعبد الله أيضا....قصة تحمل صورة حية وصادقة وموجعة للحياة..

أما لكرسي العاشر فأمره غريب فعلا فهو (يُنضِّم السَيرَ وينفلتُ سَيْره.) بهاتين الصورتين المتضادين تستهل هذه القصة صورة رجل ينظم السير وأخرى انفلات السير ولا النظام صورة رجل معتل الأول والآخر فهو رجل بسيط ينظم ويتعب ويرهق ليلا ونهارا غير أن حياته غير منظمة ولا يستطيع أن يعيشها بإنسانية فهو معتل كعلل الحروف على النحو الذي يشي به العنوان (علل المرور) وعلل من المرور فهي السلطة التي تمثلها سيارة الرئيس التي تسير حيث يحلو لها من دون مراقب او رقيب ولعل العنوان والاستهلال يشي بثنائية السلطة / والمجتمع كل نشئ للسلطة ولا شيء للمجتمع المعتل بعلل الحياة كلها فقد استعارة الكاتبة اعتلال الحرف للغة قناعا لاعتلال الحياة لأن اللغة إنما هي الحياة واستعارت سيارة الرئيس للسلطة التي كل شيء فداء لها و تستحوذ على كل شيء فخامة مال دولارات ونفوذ وتسلط والمسكين شرطي المرور معتلا الأول الوسط والآخر كل شيء في حياته معتل . هي صورتان للسلطة واحدة زاهية وللمجتمع مظلمة معتلة لذلك غادر المسيح الأرض واستقبل الصلب مرتاحا كي يخلص من اختلال الدنيا واعتلالها وهذا ما يشي به العنوان متساوقا تما ما مع الاستهلال.

ويشير استهلال الكرسي الحادي عشر إلى العربدة والاستهتار ويبدأ بـ(خذ نصف زجاجة عرَق وقل: - هء هء هء،،تف.) العرق هنا ليس مشروبا للمتعة ولا للسكر العادي إنما لغياب العقل حتى العربدة لذلك نرى التحذير بدخول كافة الأبواب إلا روضة الأطفال وتتضح الدلالة أكثر من لفظة (خبز الأطفال) والتي لا دلالة لها سوى الموت البشع تفجيرا وقتلا وحرقا وهذا ما حدث للطفلة (سمر) التي تحمل معنى الجمال واللطف والدعة كما يصفها الراوي بأنها لطيفة مهذبة وذكية كأنها الحياة بأجمل صورها سُرقت بلحظة عربد الموت ودخل روضة الأطفال يبقى سوى رؤوس متناثرة مشوهة ...

هذه القصة إدانة كبرى للثقافة الموت والقتل لاسيما عندما تكون بلا تميز ولا تعرف العدو من الصديق الطفل من الكبير تصبح عربدة كبرى وقتل مجاني للحياة وكأننا بصراع بين ثقافة الموت وثقافة الحياة / سمر شهيدة هذه الثقافة وشاهدة ثقافة الموت.....

أما الكرسي الأخير فقد خصص لشخصية على الهامش وفي القاع أيضا فلا اسم لها ولا ملامح وبل لا صوت إلا (خنَ) فقد اختارت الكاتبة لها رقم هو عنوان هذه القصة وعتبتها وليته أي رقم هو (١٣) الرقم المشئوم في ثقافة الشعوب منذ صلب السيد المسيح إلى الآن ومن الشؤم أيضا أن يتحدث الاستهلال عن الخيانة

مرة (هل سـيخونه ظلُّه؟) وعن الانتحار مرة أخرى (ضـغطت حوريّة على الزناد وحرقت الورد.. انتحر الزهر وبقيت شجرة عارية على شكل حبيبة) يسلط الضوء على متن القصة التي تبدأ في ذات عيد ياتي الـ١٣ ويختلي بأخيه الذي يعطف عليه هذه المرة، ويسلبه ثيابا نظيفة غير أنه يذهب معه إلى مكان لا يعرف الراوي / الابن إلا بعد حين إذ عرف أنهما ذهبا للمقبرة هل لزيارة قبر حورية أم دفنها؟ لا أحد يعلم ومن حورية؟ من يسـأل عنها يقال له اطلب لها الرحمة. لقد ماتت أو نحرت أو انتحرت كما يقول الاستهلال لا يهم ما يهم هنا أن حياة الـ١٣ هي التي سلبت وشخصية مسخت وصوته انتهى إلا من خنة، لا شيء سوى نهاية الحياة فحورية هي الحياة بجمالها وزهورها التي حرقت، ولم يبق إلا أغصان جرداء في الاستهلال ولعل سر الدلالة يكمن في النهاية عندما تنتهي حورية تحرق الزهور وحينما تنتهي الحرية / حورية تنتهي الحياة حينما ينتهي الصوت الكلام والرأي تنهي الحياة فنهاية صوت الـ١٣ وانتحار حورية / الحرية وحرق الإزهار يعني نهاية الحياة ....

وختاما أقول أن هذه القراءة المتواضعة قد حاولت أن تدرس عتبات هذا النص المميز بعتباته وآلية اشتغالها السردية والدلالية والجمالية لاسيما أن هذا النص تحولت عتباته إلى نصوص موازية للنص الأصلي تشي بالكثير مما يعمق الدلالة وينوعها ويثريها و ..

إن ما ذكر آنفا ما هو إلا مقاربة أولى على أن هذه المجموعة تقترح الكثير من الأسئلة والدراســات اللاحقة من رؤية أنثوية للمجتمع وبنى فنية وآليات تلقي نصــية وبنى سوسيو نصية وأيديولوجية وشعرية سرد وحكي ولغة قص.... الخخخخخخخخ

فجر ليلة

٢٠١٠/١١/٢٣

نشر المقال أولا في صحيفة المثقف

.... ***** ....

وضع النقط على .. في ... نقط

دراسة نقدية للناقد يوسف عبود جويعد*

تقدم لنا القاصة وفاء عبد الرزاق في مجموعتها القصصية (نقط) عالما سرديا خلقته لها لتخرج هذا الجنس من سماته وصفاته وشكله ومضمونه وإطاره الذي اعتدنا عليه إلى حيث الابتكار والإبداع والتجديد والتجريب فنكتشف الرؤيا الجديدة لعالم فن صناعة القصة منذ التوطئة التي أشارت إليها القاصة كمدخل يساعد المتلقي لسبر أغوار النصوص السردية:

(السم والرصاص..)

اسمان يحملان الماضي والحاضر، وحتى المستقبل، هل يمكنني قتل من فتح الباب خلسة وأشعل نار الأوراق؟

هل حين ألمس النقط لأضعها على الحروف أقرأ رسالة بعث بين صمت الأقنعة)؟ □

وهكذا تتضح لنا ملامح الاشتغال السردي، ومدى علاقة وارتباط النقط في المبنى السردي وأهميته، فأحياناً تكون تلك النقط علامة من علامات التحليل للنص السردي التي استطاعت أن توظف فيه هذه النقاط في مسار الأحداث ليساهم في تشكيل النص ويكون جزء مهم منه، فنجد تلك النقط إجابة لمحتوى النص السردي في وضع النقاط على الحروف كحالة من حالات الانفراج لواقع الحدث المنقول الذي يمثل إدانة واضحة لانعدامه من القيم الانسانية، وفي رؤية ثانية نجد النقط تمثل سر جمال الحياة، وخلوها

* قاص وناقد عراقي.

من النقط يجعلها قاحلة بائسة قاسية، فالرصاصة بدون نقاط، والمسدس بدون نقاط، وفي رؤية اخرى نجد النقطة علامة من العلامات النقص (ناقصة) وهذا يشير إلى رؤية المجتمع ونظرته للمرأة كونها ناقصة عقل ودين، وهو من الطبيعي مفهوم خاطئ ومتخلف وهكذا فإن النقط دخل المبنى السردي كجزء يشير إلى دلالات رمزية مهمة تساهم في شد الأحداث وتقويمها وتوضيحها وتطورت رؤيتها نحو وضوح جمال النص، ثم انتقلت القاصة إلى معالجة ثانية وظفت ضمن السياق الفني للمبنى السردي، وهو أنها جعلت من الأحداث والشخوص لتلك النصوص عالما يخصها وحدها وعليها أن تقدمه كيفما شاء لها ذلك، لذا فأنها دخلت غرفة يلفّها الصمت والسكون لا تسمع فيها سوى أنفاس أبطالها، ولا ترى سواهم، واختارت لكل نص كرسي، وحرف، ونقط وهي عملية سردية مضافة لواقع الحدث المستقطع من أوجاع الحياة وأنها جعلت هذا الكرسي بثلاث أرجل، كرسي أعرج وبهذا تشير للحالات التي اختارتها والتي تشبه الكرسي كونها عرجاء(أكتب كما أشتهي عرض الوجوه... لذا جمعتهم على كرسي بثلاث أرجل ... أنه الزمن الأعرج .. طاولة كبيرة تتوسط غرفة جلوس تسع اثني عشر شخصاً، هي مثلهم بثلاثة، المكان غارق بالصمت، وحدي أستمع إليهم، وأجنّد مخيلتي لاستخراج الأحاديث من صدورهم.. هم جلسوا كل على طريقته..) ولم تكتفي القاصة بالأحداث المستقطعة والمنتقاة من قاع الحياة، وإنما استطاعت أن تضعهم على طاولة السرد، وتجلسهم على الكرسي الأعرج لتستخرج من كل واحد حكايته حسب ما يراه هو، ومن ثم حسب ما تراه القاصة كانعكاس نفسي مر وحزين، ثم أدخلت النقط والحروف بنقط وبدون نقط في فضاء السرد كثيمة مهمة ومكملة وهي جزء ملتصق بالمسار السردي، وجعلت جميع عناوين النصوص بدون نقاط، وهي تشير بذلك الى

عدم فائدة النقط في حياة لا نملك فيها الإرادة في التغيير وفي كل كرسي أعرج تضع فيه القاصة نصها السردي لأحداث سردية عرجاء، مستخدمة فيه حرف (الراء) في اشارة منها الى تلك الحياة القاحلة القاسية المؤلمة، التي تخلو من نقطة ضوء، نقطة أمل، نقطة عبر نافذة تطل فيها إلى متنفس الحياة مستخدمة لغة تعبيرية قريبة من اللغة النثرية، وعميقة المعاني وتداعيات حرة تطلقها بطلة القصة وهي تقوم بمهمة سرد الحدث في قصة (الراء والمسدس...) تقدم لنا حرف الراء كمسار لمبنى السرد، للحياة التي هي بلا نقاط تشبه حرف الراء، زوجة تعيش مع رجل بخيل إلى الحد الذي فيه لا يستحم، خوفاً من الصابونة أن تصل إلى النصف، ووجبات الطعام الفقيرة باذنجان شوي، وأحياناً خضار وخبز، وعندما تدخل جارتهم بالتفاح يغتاظ كونه يضطر أن يملأ الماعون بفاكهة ليعيده، ولها خمسة أطفال، وهي تصفه بالنتن القذر وله خواء الثور وترقع قمصان أبناءها(غموسنا اليومي كالعادة، صنف واحد تنقصه كل مقومات الطهو.. جود الثلاجة بلا جود كصاحبه، اكتفينا بوجبة باذنجان مشوي مراراً، ومرارا بخضار وخبز.. أهبل، وخبيث، اجتمعا في بخيل وسخ..) وهكذا فأن شخصية الزوج البخيل القذر، كانت سبب في تدهور حياة هذه المرأة التي تحملت وزر سلوكه الأعرج.

ونلاحظ أن القاصة عند نهاية النص تضع لمسات سردية ساحرة تؤلف فيها الحالة وتعكس تداعياتها (روضتك لتصير صاحبي الأوحد وتبقى وحدك.. جرب يوماً أن تبقى وحدك.. وحدك بلا نقطة.. ربما ستدرك أن الراء بلا نقطة) وعلى الكرسي الثاني الأعرج، تقدم لنا القاصة نصاً آخر أعرج، وتستخدم فيه حرف (الغين) ذات النقطة الواحدة، الذي يخرج كأنه غصة في البلعوم او غرغرة توجع الصدر، في طرح جريء وغريب لم يشهد له العالم

السردي مثيل، اقتنصت القاصة حالة تحمل الغرائبية في الطرح، والجرأة المتناهية في قصة (حرّ طاوع حرّه) فهي تضع أمامنا ومن خلال الكرسي الأعرج الثاني حكاية عرجاء، يكون حرف (الغين) فيها سيد النص، والقاسم المشترك لمسيرة الحركة السردية حيث نعيش حكاية صبي منذ طفولته، ووفاة أبيه، وبلوغه سن الثالثة عشر من عمره وزواج أمه مرة ثانية، إلا أن ملامح زوج أمه تتسم بالهمجية والقسوة والجبروت والطغيان، وهو يعامل أمه بكل عنف ويطوي الحزام ويضربها حتى تنزف دماً، حتى باتت لا تطيقه على فراش الزوجية، إلا أنه كان يأخذها عنوة، والصبي يرصد حياة أمه القاسية والضرب المبرح الذي تتعرض له ولم ينتهي الأمر إلى هذا الحد بل أن همجية هذا الزوج وصلت إلى حد مضاجعة الصبي من مؤخرته وكان الصبي يتحمل هذا التصرف المنحرف تضحية منه لتخفيف آلام أمه التي لا تعرف هذا السر(عمري ثلاثة عشر عاماً، وصرخة أمي لم تنم في اذني، كانت أذني تصرخ وجسدي الطري يصرخ لكن الصوت أخرس ستموت أمي كمداً لو عرفت بأني نزفت مثلها، هي من الثدي وأنا من مؤخرتي، ومن تلك الليلة لم يضربها ولم يقترب منها وأن رفضته ولم يلح عليها. وفي هذا النص المسترسل برحلة ألم لا تبرح الذاكرة وتظل عالقة فيها الذي ينتهي بموت الأم، وقد خالج الصبي شعورين هما حزنه على أمه، والثاني فرحه لأنه أحس أن أمه ارتاحت من رحلة الألم وهو وجد له طريقاً للخلاص.

وتظل النقطة غصة مخنوقة، في كرسي أعرج مجنون ثالث ومع حرف (النون) الذي هو إشارة إلى النظرة المتخلفة بكون المرأة ناقصة، نعيش حالة من التداعيات العميقة إلى حد الألم والاختناق حزناً مع فتاة وحيدة بين إخوة ذكور، وهي تقوم بمهمة سرد هذا النص بلغة روحية تخرج من أعماق الألم، لتقدم لنا حكايتها التي بدأت بتهميشها وعدم رضا أبيها بولادتها، كونه يريد

إكمال عدد الذكور عنده، وإرغامها على الزواج من رجل كبرها بعشرين عاماً، أن الإحساس الذي ينتابنا ونحن نسير مع حركة سرد هذا النص يصل بنا إلى حد الاختناق رغبة بالبكاء، إلا أننا لا نستطيع أن نطلق صرختنا وتبقى الرغبة في البكاء مخنوقة في أعماقنا (لم لا أهرب، سأهرب كثيرون ساروا في قوافل الرمال، كثيرون أطفأت أحداقهم الحدائق وقت برد دون غطاء، كثيرون ارتموا بين الأرجل الدافئة، كثيرون مازالوا تبحث عنهم الشرفات الفارغة . كثيرون مثلي، كثيرون وحدهم، كثيرون خانتهم نقطة البدء، كثيرون نحن...٢) وفي الكرسي الأعرج الخامس، نكون مع قصة (الممحو) التي تتناول حالة الضياع والفقدان ثم الطريق إلى التسول (تكاثرت حولي ناس لا أعرفهم، وجوههم مثل وجوه أسرتي لكنها تختلف عنهم بوساختها، قذارة أظافرهم وملابسهم الممزقة لا تشبه أسرتي، أنقذني منهم رجل ضخم وامسك بيدي متسائلا...!□

لم أعرف ماذا قال لكنه واصل السير خلف الكلب ممسكاً بيدي٣.) في الكرسي الأعرج السادس، نكون مع نص سردي أعرج مجنون يحيطنا بحالة الذهول ولانبهار، ويحيل حواسنا إلى كتلة من الألم، ونحن نعيش حالة الضياع والتيتم والالم، وما خلفته الحروب والانفجارات والموت والأشلاء المبعثرة على هذا الشعب المبتلى، والفقير الذي يدفع ثمن فقره بؤس وشقاء، في قصة (لص) في هذا المبنى السردي الزاخر بحكايا محتدمة متوترة متصاعدة، وهي تصل حد الذروة في بناءها منذ بدايتها حيث نعيش حالة يتيم فقد أكثر من نصف عائلته في انفجار، أحالهم إلى أشلاء مبعثرة، ولم تبق له سوى أمه وأخته الفقيرة، التي تنتظره وهو يفتش في مزابل المدينة عن القناني المعدنية الفارغة، وهم يسكنون بيت من الصفيح والإملاق يأكل أحشاءهم، لا شيء في أجسادهم سوى نتوءات عظام بارزة، وعندما يعثر على لعبة في

المزبلة ليقدمها لأخته هدية تفرح بها يمسكه الشرطي متهماً إياه بأنه فرد من أعضاء العصابة التي خطفت الطفلة التي كانت تلك اللعبة معها، ويستطيع الانفلات منهم والهرب إلى الصحراء حيث التيه والضياع (سأنتصر عليك وانقّي جياع المزابل من العرج، أصنع لهم أرجلاً من لحم ودم وليست صناعية فالأرجل الصناعية للمبتورين الأثرياء،، ولنا السماء الماطرة بالأرجل..٤)

حفلت المجموعة القصصية (نقد) للقاصة وفاء عبد الرزاق بأثني عشر كرسياً أعرج تتمحور بين ثناياها النقط لتشكل الثيمة التي تلتصق بمسار السرد، التي هي أحداث مستقطعة من صميم الحياة التي خلفتها لنا كوارث الحروب، ونيران الرصاص، تروي لنا حكايا من قاع هذا الواقع بمعالجات فنية جديدة يظهر فيها الجهد الفني والخبرة المكتسبة والتمكن في إدارة دفة الأحداث وتوظيفها، حيث إن القاصة استطاعت في هذه المجموعة أن توظف الأحداث لتكون طيعة مرنة كما شاءت لها أن تكون في تناول مبهر...!

.... ❖❖❖❖❖ ....

الهوامش:

١. وفاء عبد الرزاق، نقط (مجموعة قصصية)، دار كلمة، مصر، ص: ١٨

٢. المصدر السابق، ص: ٢٩

٣. المصدر السابق، ص: ٤٢

٤. المصدر السابق، ص: ٤٩

العجائبية في قصص وفاء عبد الرزاق

د. غنام محمد خضر *

تكتنز معظم قصص وفاء عبد الرزاق بشخصيات عجائبية، ويتمخض عن هذا الاكتناز مواقف واتجاهات ورؤى تحاول من خلالها أن تسلط الضوء على جملة من الأشياء التي باتت تغزو حياتنا الإنسانية المعاصرة بطريقة عجائبية،

وأخذت هذه الشخصيات اتجاهات وأشكال متنوعة أثارت المتلقي وشدته نحو العمل بشكل كبير. والشخصية العجائبية" شخصية مأزومة تحمل وعيا ورغبة في التغيير، إذ ترى العالم العجائبي من خلال منظورها الفردي، وتتميز هذه الرؤى بأنها رؤى حلمية تلجأ إليها الشخصية لتحقيق رغباتها المكبوتة أحيانا، وتسيطر الأحلام والكوابيس المشوشة في بعض الأحيان على هذه الشخصيات أيضا، كما تسود رؤى هذه الشخصيات التمويهات البصرية، والتخيلات المشوشة، والتحليق في عالم الحلم والاستبطان حيث اختلاط الحلم بالحقيقة" (١)، ومن الجدير بالذكر إنه في الأدب العجائبي يحصل انزياح عن الواقع لحساب اللاواقع المدهش، وتتغير ثوابت كثيرة من أهمها الأبعاد الثلاثة المعروفة للشخصية وهي (٢).

١. البعد الخارجي الذي يتعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب جسم الشخصية أي المظهر العام.

٢. البعد الداخلي الذي يتعلق بالأحوال النفسية والفكرية للشخصية وما ينتج عنها من سلوك.

٣. البعد الاجتماعي الذي يتعلق بالظروف الاجتماعية والمركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع." والشخصية العجائبية ما هي إلا مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع وان طغى الأخير عليها، وهي تقنية فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية على وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، إنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة. ويتم في الروايات العجائبية" (٣) كما يتم في

* قسم اللغة العربية/كلية التربية للعلوم الانسانية/ جامعة تكريت/ العراق.

الروايات العجائبية "وصف مخلوقات غير مرئية، أو تحويل الشخصيات المرئية إلى شخصيات غير مرئية، وتعمل هذه المخلوقات (...) على خرق العرف الطبيعي وخلق قوانين جديدة، وتنحو بعض الروايات العجائبية (...) إلى إحياء الكائنات غير الحية لخلق مشهد عجائبي يثير الدهشة، ويسري الوصف فيها على الإنسان والحيوان والنبات"(٤)

تتشكل شخصيات وفاء عبد الرزاق القصصية في مجموعتها (امرأة بزي جسد) بشكل عجائبي يثير الدهشة والغرابة لدى المتلقي، وتحاول من خلال رسم الشخصيات بهذه الطريقة العجائبية للكشف عن جملة قضايا خرقت النسيج الاجتماعي والتكوين الحقيقي للشخصية في الواقع. ففي قصة مقلوب سائق، ترسم لنا القاصة شخصيتين بطريقة ساخرة ومعكوسة للوضع الطبيعي المتعارف عليه، إذ جعلت من الشخصية الحقيقة سيارة أجرة(التاكسي)، كما جعلت من (التاكسي) شخصية واقعية لتحدثنا عن همومها ومشاكلها فهذا الانقلاب في تحديد الأدوار في رسم الشخصيات يعكس لنا حالة فنتازية عجائبية تثير دهشة المتلقي وتشده للتعرف على الشخصية بطريقة تأملية عميقة (كلهم يصعدون التاكسي يأخذون أي منعطف يشاؤون أي اتجاه أو شارع. إلا أنا يصعدني التاكسي يساومني على الأجرة يحدد لي وجهته وعنوانه بالضبط ألبي رغباته وأسوق. توقفت مرة لنقل مغرورة بنفسها وبلونها الأزرق الجميل، أوسعت جدراني وفتحت نوافذ صدري لتتنفس هواء الربيع المنعش) (٥). إذ ترسم لنا القاصة هذه الشخصية بعد أن جردتها من تركيبتها الحقيقية وأضفت عليها ملامح أخرى، فأصبح هذا الشخص حاملا للسيارة ويتجول بها في الشوارع حتى ملت قدماه من المشي، وهذا الوصف الفنتازي العجائبي للشخصية يشير إلى ما يتعرض له الإنسان من اضطهاد وقسوة وعدم اهتمام، ويأتي هذا الوصف محملا بالأبعاد والدلالات الرمزية التي من شأنها أن توجه القراءة وجهة معينة.

أما الشخصية الأخرى المتخيلة (التاكسي) فتركبت كذلك بشكل عجائبي غير مألوف وصاحبَ هذا الرسم للأبعاد الشخصية تحولا في دلالة الشخصية، إذ ارتبط العجائبي بالرمزي ليعكس للقارئ الحالة المأساوية التي تعرضت له هذه الشخصية (التاكسي)، فما ترويه هذه الالة المؤنسنة من سرد عجائبي هو تصوير للواقع المرير الذي خيّم على حياة الناس، إذ من خلال هذا السرد تنقلنا القاصة إلى داخلِ أسرة، وهذه الأسرة هي رمز للمجتمع، فالأسرة أخذت طابعا عاما لا خاصا (مررت يدها على المقعد الأمامي الأزرق الفاتح المصنوع من القطيفة، فتحت الصندوق الأمامي واستخرجت الملكية خذ اقرأ، أنا أعود لموظف في شركة النفط اسمه (عايف زهقان) متزوج ثلاث نساء لكل واحدة أربع بنات لم يرزقه الله بولد، عذبوني أولاد الكلب، اثنتا عشرة

بنت وكل أسبوع لأربع دور: أربع بنات يلعبن على قماشي في المقعد الخلفي. انظر لونه يختلف عن الأمامي...) (٦). تكشف لنا الشخصية العجائبية (التاكسي) عن معاناة داخلية تتلقاها يوميا من عائلة صاحب الملكية، وهذه المعاناة تشير إلى الفوضى العارمة التي تعتري هذه الأسرة، وتغزو الواقع بكل تفاصيله، وما حصل من أنسنة الآلة ما هو إلا دليل على أن كل ما يتعلق بالمشاعر والكرامة والأحاسيس أصبح منتهكا في زمننا هذا لاسيما وأن إضفاء صفات الإنسان على الآلة وتصويرها بهذه الطريقة القاسية المتمثلة في معاناتها في بيت مالكها من الرموز التي تعمق البعد الدلالي لأحداث القصة، وهذه الأنسنة تعد تحولا عن الواقع الطبيعي الأمر الذي يجعل من الشخصية/ التاكسي شخصية عجائبية بعد أن أصابها التحول والتغيير والمسخ، ثم تستمر القاصة في سرد معاناة هذه الشخصية التي تصور لنا عالم الماديات بعد أن تضفي عليه صفات الإنسان العقلية والقلبية المتعلقة بطريقة التفكير والحب والكراهية وغيرها من الصفات، لتكشف لنا ما الذي يصبح للآلة بعد أن تتحول إلى إنسان: (هنا تجلس الزوجات باختلافهن اللوني والطولي ومعزتهن لدى الأستاذ عايف، لكن زوجته الصغرى لعنها الله تأخذني في يوم عطلة زوجها وتفرغه لمتعتها الخاصة إلى بيت عشيقها الباكستاني ولضرورات الصمت أكذب على عايف وأخفي السر، لكن زوجته الوسطى تدقق معي بطريقة مملة مع هذا أتحملها لأنها تأخذني إلى أهلها تقضي النهار كله) (٧). الشخصية العجائبية/ التاكسي تسرد لنا تفاصيل عن أسرة مالكها عايف وهذا السرد يعكس الغش والخداع والخيانة التي استشرت في بيت عايف، ثم نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الشخصية العجائبية / التاكسي أخذت تمارس فعل الخادم أو الشغال في بعض العوائل وما يحمله من أسرار خطيرة عن كل فرد في البيت، ويأتي هذا لإبراز حالة الفوضى المستشرية في تلك العوائل إذ كل شخص من هذه العائلة يعطي سره للخادم أو السائق، وبالتأكيد هذه التصرفات تثير الغرابة، والدلالة الأهم إن مجتمع الانسان أقسى من مجتمع الآلة في عالم هذه القة المتخيل مما يخلق مفارقة عجائبية ذات ابعاد رمزية ودلالات إنسانية، ومما يزيد من الفعل العجائبي الخاص بأبعاد الشخصية هو الحوار الذي ينشا بين الشخصية الواقعية التي تتحول إلى سيارة، والشخصية العجائبية الثانية/ التاكسي، وهذا الحوار يضعنا أما أفعال عجائبية تقوم بها الشخصيات

(١. من اين البنية؟

٢. ياغبي من عائلة شوفرليه الأصلية

٣.عذرك ما قصدت الأصل واسم العشيرة بل لمن ترجع ملكيتك يا رقيقة العود وعذبة الكلام؟

مررت يدها على المقعد الأمامي الأزرق الفاتح المصنوع من القطيفة، فتحت الصندوق الأمامي واستخرجت الملكية) (٨). نتعرف من خلال هذا الحوار على التحول العجائبي الذي طرأ على الشخصيات وغيّر في الأبعاد الخارجية للشخصية، وهذا التحول في فعل الشخصية يكرس الفعل العجائبي داخل القصة ويجعل الانزياح عن الواقع ضمن شبكة من القصديات التي ذهبت إليها القاصة في مروياتها، كما تضعنا القاصة أمام دهشةٍ وغرابة وفعل عجائبي تتمكن من خلاله إلى لفت انتباه القارئ وجعله واعيا ومتأملا بشكل جيد للأحداث التي ستنتج عن طريق العجائبية، ويأتي هذا أيضا عن طريق الحوار الذي تتكشف من خلاله أحداث ومواقف ترتبط بعالم العجائبية وترمز للعالم الواقعي المعاش.

وفي قصة (طفل بصحن هريس) التي تجسد معاناة بطلة القصة التي تكون في دعوة على العشاء لعوائل من الذوات، فبعد أن جاء الطعام بدأت البطلة بتجسيد شخصيات عجائبية عن طريق المخيلة (دارت الشوكات والملاعق وكؤوس العصِير وتسابقت الأيدي بما لذ وطاب. إلا أنا تجمدت بمكاني حين شاهدت هيكلا عظميا لامرأة من أفريقيا حبا على طول المائدة خائر القوى يدور حول الأواني ولا يقوى على مد عظام يده لتتسابق مع الجميع) (٩). إنّ استحضار هيكل عظمي بهذه الطريقة الغرائبية يشير ويرمز إلى الذاكرة العربية المعاصرة عند بعض الناس هذه الذاكرة التي امتلأت بالمشاكل، فأرادت القاصة هنا أن تضعنا أمام مقارنة ما بين شعوب أنهكها الجوع والفقر وشعوب متخمة بالترف، وتكمن العجائبية هنا في طريقة الوصف الشخصاني الذي سيطر على الحدث القصصي.

وتستمر القاصة في وصفها العجائبي إذ شاهدت الطفلة اللبنانية وهي محمصة (رأيت طفلة لبنانية مشوية محمصة محاطة باللوز والفستق، قلت في نفسي: لا حول ولا قوة إلا بالله) (١٠). فانتقلت القاصة بين البلدان العربية من خلال الوصف العجائبي للشخصيات، واختارت من كل بلد ما يتوافق مع ما يعانيه الإنسان، فالطفلة اللبنانية اشتعلت بنيران الحرب المستمرة في لبنان، وانفتح هذا الوصف على أكل الإنسان لأخيه الإنسان وفي هذا إشارة إلى الحروب الأهلية التي تشتعل في لبنان وفي غيرها من البلدان فأصبحت المواقع الجغرافية دالة على التحولات الاجتماعية والحضارية والسياسية التي تعانيها البلدان العربية في صورة تبتعد تماما عن الواقع الطبيعي لصالح الصورة العجائبية التي تعبر عن واقع مؤلم ومرير.

الهوامش:

(١) . العجائبية في الرواية العربية (من عام ١٩٧٠ الى نهاية عام ٢٠٠٠)، فاطمة بدر حسين، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، اشراف: د. شجاع العاني، ٢٠٠٣: ٣٥

(٢) . . ينظر: حركة الشخوص في شرق المتوسط، إبراهيم جنداري، الموقف الثقافي، بغداد، ع٢٧، لسنة ٢٠٠٠: ٨٥.

(٣) العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، د. فيصل غازي النعيمي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، مج١٤، ع٢، لسنة٢٠٠٧، ١٢٢

(٤) العجائبية في الرواية العربية (من عام ١٩٧٠ الى نهاية عام ٢٠٠٠): ١٣

(٥) امرأة بزي جسد:١٧

(٦) م ن:١٨

(٧) . امرأة بزي جسد:١٨

(٨) . م ن:١٨

(٩) امرأة بزي جسد: ٣٥

(١٠) م ن:٣٦

□

.... ❖❖❖❖❖ ....

الموضوع النفسي في مجموعة "امرأة بزي جسد" للقاصة العراقية وفاء عبد الرزاق

الدكتور مسلك ميمون *

القاصّة والشّاعرة وفاء عبد الرزاق ، الموهبة الثّرة المعطاء، العربية العراقية ،التي أغرقتها الغربة في بريطانية بعيداً عن الوطن، و لكن الوطن يسكنها ، و يشدّها إلى مرابع الذكريات في البصرة . فقد ظلت تعرف شاعرة و بخاصة في الشّعر الشّعبي . لانحدارها من أسرة شاعرة : الأم ، و الأب ، و الأخ الأكبر ..و لكن رغم ذلك فهي قصّاصة و لوعة بفن السّرد و السّرديات .

و تهمّنا في هذه الدراسة مجموعتها: (امرأة بزي جسد) التي جاءت في حجم متوسط، و تتكون من إحدى عشرة قصة : (لها ، لي ، لا أعرف ـ أربع أقدام وسطح . مقلوب سائق ـ تحت ظل البياض ـ مزمهراء . طفل بصحن هريس . امرأة بزي جسد . حافلة ، زاوية ، و قطار . عقاب أم ثواب . غزو جراد . حفلة في حاوية زبالة).

إنّ الموضوع في القصة القصيرة عموماً ،و في قصص وفاء عبد الرزاق يأخذ أبعاداً مختلفة ؛حسب ثقافة القاص، و بعد نظره، و طريقة طرحه فنياً . فالموضوع أحياناً يطرح في القصّة . و يأتي كمادة إخبارية، أو تقرير عن حادثة ، و أحياناً يكون

---

* كاتب من المغرب.

وسيلة جدال و صراع و أخذ ورد بين الشّخصيات التي تعكس واقعاً معيشاً.و أحياناً أخرى يحجب الرّمز أو كثرة الكلام و تداخله.. كلّ معالم الموضوع ..

و في جميع الأحوال لا يمكن الحديث عن نص سردي قصصي دون موضوع / حدث . بل أساس البناء الفنّي و قوامه ، و جود فكرة ما ، لا يهم صدقها من كذبها ،من واقعيتها من خيالها ... المهم الأساس هو الوجود الفعلي .. و كلّ الأشياء الأخرى تستتبع ذلك على التّوالي سواء في عملية الإبداع و التّكوين . أو بعد ذلك في عملية التّحليل و النّقد و الدّراسة ..

*

عودة لمجموعة "امرأة بزي جسد " فإنّ المواضيع تختلف في دلالتها و كنهها ،و بعدها و إشكاليتها .. كما تختلف في طرائق طرحها و بنائها فنياً.و ليس الموضوع في حد ذاته إبداعاً بل الإبداع في كيفية و طريقة تقديمه للمتلقي، في صورة تسمح بالتّفاعل. و في هذه المجموعة اعتنت القاصّة بالبعد النّفسي . و نسجت عوالم قصصية نفسية ..

ففي قصة (لها، لي، لا أعرف) الموضوع نفسي تبدأ القصّة ب (فعلا لا أعرف..) و تنتهي ب (لا أعرف .) و الموضوع محاولة رؤية الذّات من الخارج . فالغالب الأعمّ أنّ الرؤية داخلية تعتمد الإحساس و الشّعور .. و هو في جميع الأحوال شعور متبلد، استكان لواقع ما ، و تكيّف و وضع ما . على خلاف الرؤية من الخارج التي تتّسم

بالموضوعية و الحياد ، لهذا تدفع إلى الدهشة و التّساؤول : (فعلا لا أعرف ، على حدّ علمي أنّها اغتسلت في حمامي استخدمت منشفتي و عطري المفضل ... ما لا أعرفه أنّ خروجها من الدار زامن خروجي بالضبط ....

تعثرت بمنخفض في الشارع ، ما كدت أرفع نفسي عن الأرض حتى وجدتها أمامي تناولني حقيبتي بعد مسحها إياها من ماء مطر راكد في الحفرة ، دافئا كان وجهها ، وجدته صورة لجدتي ، و رائحة أختي الكبرى ، تسلل قلب أمي من نظراتها بحزنها المقوس الرقيق ، ابتسمت لها وغادرت . .. ناولتني الفاتورة ، أخذت المفتاح من يدي و دخلتْ . بخطوات جريئة صعدت السلم فتحت دولاب ملابسي، خبأت حقيبتها المتواضعة ، ارتدت نعلي الخفيف أعدتْ لها كوب شاي و جلست تتفرج على شاشة تلفازي ..)

هذا الاقتباس لتصرفات الأخرى مع السّاردة يبن أنّه غير عاد، و لا يمكن لضيفة صديقة أو غير ذلك ،أن تتصرف هكذا بحرية مطلقة . الشئ الذي جعل السّاردة في قمّة الدّهشة و الغرابة تسألها : (من أنت؟ فأجابت : لا أدري ، أجبتها : و أنا لا أدري) و كذلك الأمر حين تنظر الذّات إلى نفسها من الخارج . فكثير من تصرفاتنا التي لا نؤمن بها قد نقوم بها فعلا و لكن هل نستطيع إيجاد مسوغ لذلك أو توضيحه ؟ حتماً لا نستطيع . و قد نتبرأ من ذلك و نوضح بأنّنا لسنا في مستوى فعل عمل كهذا،و لكن لماذا الآخر/الأنا، قام به ؟ ذاك مصدر الحيرة و الدّهشة و كأنّنا أمام ازدواج الشّخصية، و هو مرض نفسي بالدرجة الأولى، على عكس الفصام الذي هو مرض

عقلي. و من تمّة كان العنوان "لها، لي،لا أعرف" و تلك حالة المريض نفسياً يشكو من عدم المعرفة و الفهم ، و لكن لا يتورّع في طلب المساعدة .

في القصّة الثّانية: (أربع أقدام وسطح) .

ـ في القدم الأولى :نصادف العامل النفسي، بشكل غرائبي . تتحول السّاردة إلى قدم . مجرد قدم ، تتمنّى ،و ترغب أن تصل إلى السّطح (كهدف) لكن المرتقى صعب ، و ثلاثون درجة تتوسط الفراغ تزيد الأمر خطورة و صعوبة.. إذا لابدّ من سند . فجاهدت القدم أن يكون لها ذراع تستند عليها ، أو ركبة تحركها لكي و كما قالت : (أعترف لنفسي أنني حاولت) ص١٠ كما تمنت أن تكون لها قدم ثانية.و في خضم هذا تحققت الأمنية بشكل آخر و ذلك،بأن أصبحت القدم على شكل عنكبوت قادر على القفز .و عمل الوهم، و الاستعداد على تقبله، بأن أصبحت القدم غير القادرة بدون سند الوصول إلى السّطح تؤمن بأنّها عنكبوت : (أنا "عنكب" و لمَ لا ؟ سأتخيل أني هو و أبني شبكتي كي لا يعبره الآخرون و سأتغذى على على دماء المتطفلين المتسللين و أبصق عليهم . إذاً أنا عنكب، عنكب أنا و لوما عليكم أن تعرفوا قدراتي ، فأنا أعرف المسلك المؤدي إلى السطح ، سأكون لائقاً لعنكب و أتسلق ، هي حكمتي في التمرد ..) ص١١

لـو عـدنا إلى الـنّص سـنجد دلالات نفسـية وظفتهـا الكاتبـة : ارتقـاء السّـلم ، الفراغ الكبير ، بيت فارغ ، أتخيل ،سأرى العالم ، جاهدت طويلا، لأصعد أول السلم ،ضعف نفسي، أنني حاولت، و ددت أن تكون لي ، قدرتها على القفز، سأتخيل أنني هو، أبني شبكتي ، سأتغذى على دماء المتطفلين، أن تعرفوا قدراتي، سأكون لائقاً لعنكب ، حكمتي في التّمرد، سأنطلق..

هذا زخم من الألفاظ الدالة عن نفسية تعاني من وضع محبط، و لا تملك سنداً، إلا التّخيل و الحلم بالوصول إلى القمّة (السّطح) .

القدم الثانية : و هي في أوّل درجة السّلم حائرة في الصّعود المستحيل. تستمع إلى كلب في الدّرجة الثلاثين، يتمتع بنباحه الذي ينعش أفكاره، و يذكره بهيئته الكلبية و يهز ذيله فرحاً بما يقدم له صاحبه من بقايا عظام وليمته. و لا تخيفه اللّيالي الحالكة .

بينما القدم في الأسفل تحاول أن تقنع نفسها : (لست قدماً مبتورة بل أحترم البتر ، و أحبّ البرص لكون ذيله ينمو و إن بُتر ، كما أحبه و هو لا يأبه لاشمئزاز الرائي إليه .) ص١٢

بينما يتساءل الكلب و هو في الأعلى : (بماذا تطمح هذه القدم ؟ أزعجتها بنباحي و أزعجتني أفكارها) و ما أفكارها؟ ذاك ما ذكّر الكلب به القدم إذ قال لها."أنت مجرد قدم يراودها حلمها الملتهب لرؤية قمر السّطح ستبقى هذه الرغبة تنهش أحشاءك". و

كما نلاحظ أنّ في القدم الثّانية جملة من الألفاظ ذات الحمولة النّفسية : (يستحق الاعتناء، ينعش أفكاري،يذكرني،أحبه، أتقمصه، فرحا،تخيفني، تخيفهم ، رؤية الأشباح، اشمئزاز،تطمح، أزعجتها،يخجلني،يراودها ، حلمها، الرّغبة،بهجتي ..)

القدم الثّالثة : بعد كلام يشبه الهلوسة : (ملعون من تقوده قدم خنزير . لكن لمَ اللعنة ؟ هل أحاول إرضاء من يجيد النّوم على قفاه ؟كل حر بقفاه . رغم متعة هذه الحرية إلا أنّه يتوسل الإنسان بداخله أن يفسر له الأشياء...) و يستمرالكلام المتداخل ..إلى أن تعود القدم إلى نفسها فتعرب : (ليس من عادتي صعود السّطح ، بل أشير بإصبعي ينزل من فيه ، أجعل للحمير أجنحة و أطير عليها حيث أقتادها إلى السطح .)

قدم أخرى بنفسية مختلفة ، لا تحدوها رغبة الوصول بجهد و مجاهدة . بل تشير و تأمر فيلبى طلبها بل إن أرادت الارتقاء تجعل للحمير أجنحة و تطير عليها إلى أن تصل السّطح .

فهي قدم انتهازية وصولية . تعيش عالة على الآخرين (الحمير) و ما الانتهازية إلا ضرب مرضي نفسي تعززه الأنانية المفرطة و حبّ الذّات ، و التّنكر للجميع و تعبر عن ذلك ألفاظ منها " خنازير ، اللّعنة ، النّوم ، متعة ، مرؤوس ، رئيس ، رائحة نتنة ، دابة ، المتوحشين ، أشير ، الحمير ، أطير ، السّطح.."

القدم الرّابعة : قدم بقيت في أوّل درج من السّلم تتأمّل الذين هم فوق السّطح؛ من أقدام راقصة . فتشعر بأنّهم في حاجة إلى تعزية، و تقول في سرها : (أنا قدم جسور تبحث عمن يطيل الحياة و يستشف أبديتها و هم يزدادون ارتقاء بقصرها .) ص١٥ كلام يسوغ عدم القدرة على الصّعود و الارتقاء ، يزداد وضوحاً حين تطلب من السّلم الخشبي أن يعود سيرته الأولى و يصبح شجرة : (ارجع حيث كنت ، الشجرة التي أسقيتها طفولتي ، إني أراني أغنى الناس بك .. لنا جادتنا و لهم السّطح .) قدم ، فقدت الأمل في الصّعود و الارتقاء و أرادت أن تستسلم لواقعها دون مجاهدة و لا احتيال و لا وصولية . و هي نفسية خاملة تريد الواقع كما تشاء ، سهلا خيالياً ميتفزيقياً ..لا كما ينبغي أن يكون . و لها ألفاظها النفسية : (اعتراضي ،(عدم) الصعود، ترقص ، يرقصون ،ضجيج الأقدام ،أتخيل ،تعزية ، يستحقون ، السلم طفيلياتهم ، تزحف ،أوحالهم ، يدك بيدي ،لنا جادتنا و لهم السّطح ، أذهلني الحلم ، أهذي بافتراضاتي)

أمّا قصة (مقلوب سائق) قصة ساخرة يتحول فيها السّارد إلى طاكسي بدل حمل النّاس يحمل أنواعاً من السيارات كلّ يوم، و كلّ سيارة تحكي قصتها مع مالكها. و كانت أوّل زبونة :

.من أين البنية ؟

.يا غبي من عائلة "شفرولي" الأصيلة .

.عذرك ما قصدت الأصل و اسم العشيرة بل لمن ترجع ملكيتك يا رقيقة العود وعذبة الكلام ؟

.أنا أعود لموظف في شركة النفط اسمه "عايف زهقان" متزوج من ثلاث نساء لكلّ واحدة أربع بنات لم يرزقه الله بولد، عذبوني أولاد الكلب ....

ثم تستمر في الحديث عن زوجات مالكها . و تنتقل للحديث عن غزلها بـ "بي أم" و كيف خذلها و تزوج المرسديس و تعجبت كيف أن الذكور لا يقنعون بواحدة . لما نصحها الطاكسي أن تعامله بالمثل اعترضت لقيمها و مبادئها ثمّ إنّ أخاها "شفوري" يحبّ أخت "بي أم" "بي أمّاية" طمعاً في القصر و الخدم و الحشم و السفرات للخارج و الألماس و الفلبينيات ..

ثمّ هي لا تريد العودة إلى مالكها عايف لأنّه في زيارة لحبيبته الجديدة و رخصّ لها أن تذهب بعيداً كي لا يعرف من رقمها . و حين الأداء قدمت ساعة ثمينة، لأنّها لا تحمل نقوداً معها .

فودعته بعد أن سألته عن اسمه فقال الطاكسي : حافي بن عريان من بني متعب .

فقبل أن تغادر أخبرته عن السّاعة الثّمينة : (زوجة " رولز " أهدت الساعة إلى " بي أم " و أهداها لأخته " بي أماية " و هي أهدتها لأخي "شفوري " و أنا سرقتها منه ...قلت يمكن أحتاجها في يوم ما لمغازلة أو ملاحقة أو سهرةماجنة في قصر " فورد "أو على يخت العم " فراري " و الله أفضل أراها بيدك و لا تلبسها الفلبينية خادمتنا .) ص١٦

في طريق العودة و عند بائع البطيخ ترك دوره لامرأة مسنة سألها عن اسمها فقالت :

.يمه اسمي "تيوتا" يمه المالك اسمه "كاسب تعبان من عشيرة مكدود"

فسلمها السّاعة الثّمينة و طلب منها أن تسلمها لكاسب مالكها . في الصباح

كان الشارع يعجّ برجال الشرطة الكلّ يبحث عن لص سرق ساعة الوزير " رويلز "

القصّة الرمزية ، انعكاس فنّي لعناصر المجتمع الخليجي و ما يملكون من سيارات فاخرة . وكل سيارة تحكي أسرار مالكها.هؤلاء الملاك،و رغم كلّ الثّراء يعانون من التّعب و أسماؤهم رامزة لذلك في إشارة أنّ السّعادة لا يحققها البذخ و فحش الثّراء، و امتلاك الخدم و الحشم لأنّ السّعادة ليس من جنس المادة . فهي إحساس و شعور ليس إلا. لا يتحقق بالرغبات و تحقيق الأحلام ، و الغرق في الملذات و الشّهوات . بقدر ما يتحقّق بالقناعة و الاعتدال ..و الرّمز في ذلك إعطاء السّاعة الثمينة إلى تيوتا لتسلمها إلى كاسب .

أمّا قصة " تحت ظل البياض " نص يختلف عن سابقيه بناء و أسلوباً . ولكنّه لا يخرج عن إطار الهاجس النّفسي : أمّ في الأربعين يصاحبها ابنها المعاق ،تركبان إلى جانب السّاردة و يبدأ الحكي . الأمّ عينها على ابنها و تصرفاته . بينما السّاردة تبدو متفهمة للوضع . غير أنّ الشّاب يتصرف على سجيته فتكثر تنبيهات الأم : (لاحظت ذات الأربعين تراقب حركاته بدقة ، و ترشده بإشارات من عينها ، أو بأصبعها ، لم يأبه لتحذيراتها مد عنقه صوب عنقي ، تشمم رائحة عطري فرك أنفه الأفطس كأنه شم

حليبا و سارح زبد فمه مما اضطره لمسحه بكم قميصه المقلم ،مد ذراعه خلف ظهري تاركا رأسه على كتفي مثل طفل .) ص٢٥

لا شك أنّ نفسية أمّ ترعى معاقاً بهذا الشكل ، ستكون صعبة ، كلّها معاناة و إحراج و ألم لهذا اعتذرت للسّاردة و لكن الطفل/الشاب تمادى في تصرفه (زاد التصاقه أكثر و كطفل أيضاً ربّما أقل من طفل كرضيع و شمّني بقوة ، هذه المرة شعرت بلعابه يسيل على ثوبي ..) ص٢٦ فاضطرت الأم محرجة أن تنزل في المحطة القادمة .ساحبة ابنها وسط الزّحام و قد ظلّ مشدوداً إلى السّاردة بوَله.. و عنه تصدر حركات غريبة (ربّما حلم بعرس ، أو ربّما رائحة عطر الأنثى أثارت عقل طفل ، وجسد رجل منغولي شبق)

أمّا قصة (مزمهراء) فتعالج موضوع الزّواج المختلط بين مسيحية و مسلم، و انعكاس ذلك على مستقبل الأطفال إبان زواجهم بين المسجد و الإمام،والكنيسة و الرّاهب و محاولة التّوافق بين الدينين بوجود زائرة غيبية يفسرها الرّاهب بأنّها: مزمهراء و لمّا تسأل السّاردة يخبرها الرّاهب في الإسلام هناك : زهراء أي فاطمة الزهراء ، و في المسيحية هناك مريم .

والعامل النّفسي هنا ينشطر إلى شطرين في شطره السّلبي الحيرة بين ديانة الأم و ديانة الأب و أيّهما يتبع في مراسم كمراسم الزّواج ؟و في شطره الإيجابي فكرة

المرأة الغيبية التي تراقب المراسيم عن بعد، سواء في المسجد أو في الكنيسة و هي (مزمهراء) .والتي هي مسألة تهرب من واقع مرير ، و صراع نفسي مضطرم... ليس إلا .

أمّا قصّة (طفل بصحن هريس) فأثر نفسي آخر، السّاردة تحضر و ليمة عشاء فاخر . و لكنّها مسكونة بصور البؤس ،و الجوع ، و المعاناة ..في أماكن عامّة في العالم.. فكيف تأكل و تستطيب الأكل و هذا الذي بداخلها يشغلها و يفقدها الشهية؟ : (شاهدت هيكلا عظميا لامرأة من إفريقيا ... رأيت طفلة لبنانية مشوهة .. حين غرزت الشوكة نبتت شريحة من لحم كف مهروس بقذيفة وقعت في سوق شعبي في بغداد ...) ص ٣٥/٣٦ و تنثال الصّور المزعجة و كأنّها تأنيب ضمير بينما (هم يضحكون و يتبادلون ورق العنب و الدجاج، غريب أمرهم ألم يروا الأطفال انتشروا في المكان ازدحموا حولي و حولهم،لماذا أنا فقط أراهم،هل هذا عقاب لي لأني تفرجت على صورهم في الكومبيوتر ؟) ص٣٦

أمّا قصة (امرأة بزي جسد) التي اختير عنوانها كعنوان للمجموعة . فإنّها توغل في العامل النّفسي لدرجة البتر و الفصل . لنتأمل هذا التصدير الغريب : (أرفع رأسي أنزعه كقطعة قديمة ، أضعه على طاولة الطعام قرب سلة الفاكهة ، أتركه يتفرج على ألوانها الزاهية .... لا يعجبه النوم كما لا تعجبه الراحة، و لأنه لم يتركني أهدأ لحظة في حياتي انتزعته من رقبتي و تركته يتأمل، فقط يتأمل لا يستطيع أن يأكل أو يشرب، فقد النطق تماماً) ص ٤٠

الـرأس بـؤرة الانشـغال ، و التّـوتر، و الأفكـار .. مكـان الـدماغ المـتحكم في كلّ الجسد، و مكان العينين الخطيرتين الراصدتين لكلّ ما تدركانه ،و تبحثان في تجسّس و اسـتخبار عـن كلّ مـالا تدركانـه ، (العينـان الأسـيرتان ، جسـران يعبر عليهمـا القـادم والغادي ..) ثمّ الشّـفتان،، و لـو لاهما لا انقطع حبل الكلام . و اختلط الفهم بعدمه و لضاعت الحقيقة .. بل هما معاً و بوجودهما ورطتا صاحبهما في مشاكل عدّة . كما في الـرأس المنخـار و قدرتـه في تصـنيف الـروائح و تحديـد مصـدرها و درجتهـا ، و هنـاك حاجبان أسـودان و وجنتان و حنك مدور .. عليهما ترتسم علامات الفرحة و الحزن و الاكتئاب .. و من تمّ كان الرأس جامعاً راصداً و عاكساً لما يتعامل في الدّماغ . ثمّ يلفت الانتباه إلى عضو آخر، اليد اليمنى (لا بأس سأنزعها هي الأخرى قرب رأس تحك شعره و تصـفعه) ثـم تقسـو السـاردة على اليـد اليسـرى و تسـمها (بالعبودية لأنها صـالحة للحمـام فقـط ..لا أحبّكمـا ، أنتمـا حمـاران يسـوقكما جسـد و رأس ... لسـت بحاجـة لحمارين،أخلعكما راضية..) ص٤٣ و هكذا مع الأمعاء، و القلب، بتر و تخلص حتى تصبح المسألة امرأة كانت بزي جسد . و هذه حالة نفسية ، يصبح الإنسان لا يطيق نفسه و لا شكله و يعمد لمحاسبة نفسه حساباً عسيراً فيقسو على نفسه انتقاماً ممّا يشـعر بـه مـن إحبـاط و سـودوية ...و هـذا مـا يعـرف في علـم الـنفس بالمازوخيـة [1 Masochism] أو الماشوسية أو الخضوعية أي حبّ تعذيب النّفس ، و هي خاصية

شائعة بين النّساء . على عكس السّادية التي يعشق صاحبها تعذيب الآخرين و يجد في ذلك متعة و لذّة ، و هي تخص بعض الرجال.

أمّا قصة :" نسيج آخر" فهي أقرب إلى عملية مقارنة بين امرأة عجوز عاملة و بين رجل شرقي سكير مهمل عاطل من جهة،و بينهما معاً و بين السّاردة.و في هذه المقارنة السّردية الكثير من النّقط النّفسية لنتأمل و صف المرأة العجوز: (يدخلون معها في حوارات لا أفهم لغتها.مرة بالهندي و مرة بالانكليزي المكسور،و مرات بصياح لا غير ، مجرد صاح لتثبت لنفسها أنها موضع اهتمام و لها أصحاب يفهمون لغتها .) و هذا شعور بالنّقص تعوضه العجوز بالثرثرة و محادثة الآخرين بصوت مرتفع و بالهندية و الانكليزية بغية لفت الاهتمام و الشّعور باهتمام الآخر . و في لقطات سريعة تتطرق السّاردة إلى حالات نفسية شخصية، تخصّ المرأة العجوز العاملة ، و جارها الشّيخ السكير المهمل :

(بينما هو يعيش على نفقة الدولة ليسكر . هي تعيش من عرق جبينها لتعيش بكرامة .

هو وحده شريكه هذيانه و نفور الناس منه . هما يختلفان علي بالثرثرة و أنا مختلفةعنهم بالصمت .) ص٤٧/٤٨

الغربة و الاغتراب ، و الوحدة و الشعور بالانفراد Singularisation كلّ ذلك شكل من ثلاثة شخصيات ، ثلاثة نفوس مختلفة . و إن كان الحي يجمعهم ، و أشياء أخرى

تجعلهم على صلة ما و لكن عوامل دفينة تفرقهم ، بل تجعل رؤيتهم للحياة والنّاس مختلفة .

في نص : "حافلة ،زاوية و قطار ". لا تخلو من هاجس نفسي لما ينتاب السّاردة و هي تتأمل ما حولها في الحافلة، أو من خلال زجاجها الذي غابت الملامح من خلفه لزخات المطر . ففي حديث السّاردة عن عاشقين أبكمين في العشرينات من عمرهما تقول : (بإمكانهما الجلوس ملتصقين لكنهما فضلا التقابل ، يحاوران عيونهما و يتبادلان أسئلة و أجوبة ، في نقاش ،في غزل أو موعد جديد...تذليل الصعوبات ، و التعبير عن الذات ، حاجة للخروج من العزلة ،و الخوف ، و الإحباط إلى عالم مفتوح... الاتصال الكلي بالإشارة يفضح روحين أثملتا بعشق لغة القلب .) ص٥١ و يلاحظ أنّ السّاردة لم تكتفي بالإشارة إلى عامل الإعاقة و ما يستتبع ذلك نفسياً ..بل جاءت بمصطلحات نفسية موظفة في التّعبير :

(تذليل الصعوبات. التعبير عن الذات. الخروج من العزلة. الخوف. الإحباط. الاتصال. الإشارة) و هي أمور لها علاقة وطيدة بعالم الإعاقة، و ذوي الحاجات الخاصّة .

و في نص : (عقاب أم ثواب) قصّة ممتعة و تتسم بالبناء الفنّي و الرؤية الواعية . و هي كغيرها من نصوص المجموعة، لا تخلو من هاجس نفسي . بل أجده هنا يتخذ بعداً يخصّ الإعلام، و كذبه ،و تزييفه للحقائق : السّاردة ضاقت من أخبار

التلفاز الكئيبة و من القنوات الطالحة غير المجدية . و انتقت بعض المحطات ..فوجدتها لا تخلو من عيوب . فأوقفت الصّوت و تركت الشّخصيات تحدث بعضها البعض كالصّم البكم و هي تتمتع برؤية الشفاه تتحرك بدون كلام . : (أستمتع برؤيتهم يحركون شفاههم ببلاهة و يحركون العيون و الأيدي وقسمات الوجه و أحيانا رفع الحواجب تعبيرا عن حركة أو كلمة ، أغلق الصوت لأتفرج على شكلهم المضحك ، تماماً كاستمتاعهم بوجعي و ثورتي غير المسموعة و حرقة قلبي الموجعة بمشاهد يعرضونها علي كل دقيقة يدخلون صقيعهم داخل صندوق الصدري و يحفرون ، يحفرون كعميان و كرؤساء و سماسرة .) ص٥٤

إذاً ، رد الفعل ، و الانتقام ، و التّلذذ بذلك و لو بشكل لا يؤثر في الآخر.و لكن هي الرغبة في ذلك ليس إلا . و قديماً قيل (الانتقام هو اعتراف بالألم) إنّ ما تتركه و سائل الإعلام في نفوس النّاس له خدش عميق لا يزول العمر كلّه.و من تمّ انحنى النّص انحناءة طريفة فتخيلت السّاردة أنّ المذيع في التلفاز يدعوها أن تقترب ثمّ وشوش إليها بأنّه سجين و عليها أن تنقذه ، ففعلت و أخرجته من التلفاز، و أطعمته و دار بينهما حديث حول سبب سجنه فتبين أنّه لا يوافق أكاذيب إدارة القناة . و أنّه يريد ذكر الحقيقة . فكان حكم القاضي قاسياً : (بما أنّك لم تلب أوامر مدير القناة و التي هي في صالح البشرية ،حكمنا عليك بالسجن الانفرادي المؤبد، النبل الذي تبحث عنه ليس بالأفعال، فالأفعال لا تستر أحياناً بل بالحاجة إلى نبل النفس ،تماماً كأصحاب

المشاريع الخيرية الذين يبيتون بأحضان زانية .) ص ٦٢/٦٣ و هكذا غيب الفعل من أجل نبل النفس الكاذب . الشيء الذي فتح الباب على مصراعيه للكذب ،و الرياء ، و الرذيلة ، و الخبث ، و كل وجوه النفاق . الشيء الذي جعل الإنسان يعيش انفصاماً في شخصيته قد يؤدي به إلى الجنون . أو يعيش أحياناً مزدوج الشّخصية ، و هو لا يدري .و في نص : (غزو جراد) قصة تبدو غريبة .تأخذ طابعاً رمزياً ... السّاردة تغادر بيتها لتجد الحديقة ملئت جراداً .تخرج إلى العيادة لتلتمس علاجاً لما لحقها من أذى الجراد فتجد كلّ النّاس و وسائل المواصلات .. قد تحولوا إلى جراد : (ما الذي يحصل اليوم ؟ و مَن الفاعل و المسبب لوضع غير مألوف ؟ حتى الحافلات كانت على شكل جراد كبير بداخله ركاب من جراد .) ص ٦٧ و بعد بحث و تقص قامت الساردة بزيارة الطبيب فوجدته هو نفسه جرادة فتبين لها أنّها الوحيدة المختلفة ، بل قرأت خبراً مفاده : (بجهود و تجارب عالم الأحياء البروفيسور GARAD و إصراره بالقضاء على حشرة مصابة بفقر الدم ، اكتشف مبيدا فعالا للقضاء عليها .) ص٦٨ و عموماً القصة ترمز لعدم التّكيف مع الوضع الكائن ، فإنّ ذلك يؤدي إلى العزلة القاتلة . و هي دعوة خفية للتكيف[٢] Adjustment و قد ورد في الفقرة الثّانية من القصّة : (بما أنني أنتسب إلى هذا العالم لابد أن أدخل معه في زمانه و مكانه و شكله، فلو نظرت إليه من منظوري الخاص سأنعزل بوعي أو دون وعي مني و سأعثر له على ألف حجة لتبرير أخطائه .) ص ٦٥ و إن كنت أفضل حذف هذه الفقرة لأنّها نتيجة قبل الأوان . و لأنّها لخصت

الـنّص قبـل انتهائـه . عمومـاً يبقـى الـنّص معبـراً عـن ضـرورة الـتّلاؤم و التّوافـق Adaptation مـن أجـل البقـاء السـيكولوجي survival Psychological بـل و التّكيـف النّفسي أيضاPsychological adjustment

و نصل إلى آخر نص في المجموعة : (حفلة في حاوية زبالة) قصّة مختلفة في بنائها و تركيبها و أسلوبها ، تتدخل في نهايتها القاصّة تدخلا مباشـراً لافتاً : (خلاصة القـول : إن هـذه القصـة هي الأكثر حقيقـة مـن قصصـي الباقيـة ، لأنني أكثر وثوقـا بمعرفتي لغزها) تُـروى على (لسـان) قنينـة في حاويـة زبالـة و لكـن بطريقـة هذيانيـة تتطرق لأشياء كثيرة ، فكانت أطول نص في المجموعة . تتلخص في تصديرها : (هل أنا كما أنـا أم صرت شخصا لا أعرفه ؟ أين هـم أصدقائي ؟ لماذا من يشـبهني تصدّت لـه الحياة و بقي من لا أشبهه؟) ص ٧٠ أسئلة وجودية ، تنبثق من نفس حائرة ، قلقة عن ذاتها ، مـا آلـت إليـه ، و مـن البيئـة المحيطـة و كيـف تغيرت و تبـدّلت : (غريـب هـذا الإنسان به حاجة إلى العبودية ..و به طمع و جشع يتصارعان أو يعتاش كل منهما على الآخر .) ص ٧٨ إنّه فعل الزّمن الذي لا يبقي حالا على حاله .و بالتّالي تتغير النفسية طوعاً أو كرهاًً لضمان استمرار دورة الحياة .

إنّ مجموعة (امرأة بزي جسد) مجموعة قصصية اعتمدت التّيمة النّفسية . بشـكل غير مـألوف في المجـامع القصصـية . و هـذا أمـر جديـد أو لنقـول أنّـه نـادر في المجـاميع القصصـية العربية . فالتّعامل مع الأوضـاع النّفسـية[٣] و السّلـوك behavior

بخاصّة ، تعامل يتطلب ثقافة و معرفة نفسية،و موهبة و دربة واسعة اطلاع عن الحالات البشرية المختلفة ، و قوّة الملاحظة . و تمثل الزيجات السّوية منها، و غير السّوية . و يبدو أن القاصّة وفاء عبد الرزاق قد أوتيت من كلّ ذلك بنصيب . ما مكنها من إعداد مجموعة قصصية ، متكاملة ، في إطار سيكولوجي ..

هوامش :

[١] الماسوشية Masochism : حب تعذيب النفس The Desire To Receivepain

نسبتها: ينسب مصطلح المازوخية masochism إلى الكاتب الروائي النمساوي ليبولد زاخر مازوخ 1895 – 1836) leqold zacher masoch) صاحب الرواية المشهورة (فينوس في الفراء، venus in furs)

[٢] . التكيف : في اللغة ، تعني كلمة التآلف والتقارب ، فهي نقيض التخالف والتنافر أو التصادم .

فيما يعرفه (فهمي ، ١٩٨٧) بأنه : العملية الديناميكية المستمرة التي يهدف بها الشخص إلى أن يغير سلوكه ليحدث علاقة أكثر توافقا بينه وبين بيئته .

أما (الرفاعي ، ١٩٨٧) يعرفه بأنه : مجموعة من ردود الأفعال التي يعدل بها الفرد بناءه النفسي ، وسلوكه ليستجيب إلى شروط محيطة محدودة ، أو خبرة جديدة.

أما (عبد الله ، ٢٠٠١) فيعرفه بأنه : مجموعة من الاستجابات وردود الأفعال التي يعدل بها الفرد سلوكه وتكوينه النفسي أو بيئته الخارجية لكي يحدث الانسجام المطلوب ، بحيث يشبع حاجاته ويلبي متطلبات بيئته الاجتماعية والطبيعية .

ويذكر (الهاشمي،١٩٨٦) التكيف في الدراسات النفسية فيقول:" هو تلك العملية المتفاعلة والمستمرة (ديناميكية) يمارسها الفرد الإنساني شعوريا أو لا شعوريا ، والتي تهدف إلى تغيير السلوك ليصبح أكثر توافقا مع بيئته ومع متطلبات دوافعه .

[٣] .لذلك استفاد علم النّفس أيّما استفادة من بعض السّرديات في إطار الرواية و القصّة .و بخاصة أواخر القرن التّاسع عشر و ذلك ببلورة أفكار سيجموند فرويد (١٨٥٦/١٩١٩) في ما يتعلق بالكبث الواقعي للإنسان تجاه مبدأ اللّذة . ، و الاضطراب العصبي الوظيفي (العصاب) الذي يرى فرويد أنّ له علاقة بعملية الإبداع و الابتكار . و الانطوائية و التعاسة هذا فضلا عن النّرجسية و عقدة أوديب و اللاوعي الحافظ للكبت . فكتابة فرويد عن إبداعات الكاتبة الفرنسية مارثي روبرت ، وكتابة لويس التوسير(١٩١٨) و جوليا كريستيفا و هرولد بلوم و نورمان هولاند... فتحت آفاقا رحبة لدراسة الأدب عن طريق التحليل النفسي و لم تعتمد نظريات فرويد فحسب بل عدلت منها و أضافت لتساير رؤية القرن العشرين . بينما بقيت الدراسات العربية التي تعتمد التّحليل النّفسي بسيطة و قليلة بل محتشمة جداً قياساً لما كتب في الغرب .

.... ***** ....

توظيف اللغة من الدال الصوفي إلى التعبير الفني

في ديوان مدخل إلى الضوء للشاعرة وفاء عبد الرزاق

د. قاسم محمود محمد *

الملخص:

١- لغة الحب من الدال الصوفي إلى العشق الأرضي:□

نقصد بالدال الصوفي تلك المفردة، التي اكتسبت دلالة رمزية بانزياحها عن المفاهيم المتعارف عليها في المعجم اللغوي، وتم التوافق عليها عند المتصوفة، أو المعنيين بنتاجهم. فقد عُرف عن الصوفية أنهم يتكلمون بلغة الرمز والإشارة، ولاسيما في شعرهم، حتى أصبح لديهم معجمهم الخاص، الذي تُدرك ألفاظه عن طريق الحدس لا التصور، إذ يتجاوز المعنى المراد إيصاله المعنى القريب إلى معنى بعيد من خلال السياق الذي يتحكم بالدلالة.

أما العشق الأرضي فهو ذلك الحب المتبادل بين الجنس البشري، ويمكن تمييزه عن العشق الصوفي الذي يرتبط بالخالق. فالأول: بين (الرجل والمرأة)، أو بشكل عام بين الذكر والأنثى، أما الثاني: فإنّ المحبة فيه تنبع من قلب الصوفي تجاه الذات الإلهية، فهو يجتهد في التقرب إلى خالقه، فتكون عاطفته موجهة إلى السماء.

إن اللغة الشعرية تُبنى من ألفاظ يتم تركيبها على نسق معين، لتعبّر عن تجربة فنية لها دلالات مخصوصة، وربما منفتحة، أو متشظية، تكتسب

---

* كلية التربية / عقرة، جامعة دهوك / إقليم كردستان / العراق

صفتها من معاني تلك الألفاظ، وعلاقات التجاور بينها. وإذا كانت المفردة الموظفة شعريا لها مدلولات رمزية متعارف عليها في المورث القرائي، أو المرجعية الاصطلاحية، فإنها تبقى محافظة على شيء من مرجعيتها، وإن انزاحت عن دلالتها بفعل التجاور مع غيرها من الألفاظ، ما لم تتحول دلالتها بفعل السياق، الذي ترد فيه، أو التطور اللغوي الذي يكسبها مدلولا جديدا.

وقد عبّرت الشاعرة وفاء عبد الرزاق عن تجربتها العاطفية بلغة فنية إيحائية، نابعة من القلب، تعبر عن الوجد، وتتجاوز الخطاب المباشر فـ ((نصوصها الشعرية تستدعي الغوص في مفاهيم تأويلية تُحتم على الناقد أن يستصحب معه صفتي الناقد الناقد، والناقد المبدع، بغية التوحد في ثنائية سيمياء الأرموزة، وسيمياء النص، علما أن المبدعة في عالمها الإبداعي المتفرد تعانق بشكل لافت هذا المنحى، وتشتغل على إنتاج هذا النوع من الخطاب والسير فيه، فقصائدها مبنية على جموح الوفرة الخيالية المتناسلة بشكل يجعل الناقد يتحسس طريقه إليها مسلحا بخاصية التأويل))[1].

والشاعرة تمتلك حاسة لغوية دقيقة، مع ثروة لغوية مكنتها من خلق الجو الإيمائي، الذي يكون مصحوبا – أحيانا- بالتعقيد اللفظي، كقولها في قصيدة صهل النهار: ((وتمازج نصفي في كله/ كأني أستأنس أزل الزمان/أسمي الراكد جاريا/ البث أنسا/ والغصة زلالا. / الخضوعُ حركةٌ/ العريُ سترٌ/ والانتقالُ ثباتٌ/ ما لا يسمع أسمع/ أرى الخفاء ظهورا))[2]. إن الإدراك عند الذات الشعرية المرتبط بالحواس بما فيها السمعي والبصري، يعاين الأشياء بصفة مغايرة عمّا هي عليه في الحقيقة، بل معكوسة، لأن الإدراك الشعوري بفعل تمازج الذات بنصفها روحيا، ارتقى من عين المشاهدة،

---
(1) مدخل إلى الضوء: وفاء عبد الرزاق، ٧.
(2) المصدر نفسه، ٣٥.

إلى الرؤية القلبية، التي تجاوزت مرجعية الأشياء الكونية، ومدلولاتها اللغوية، فأصبح الشيء وضده واحدا عندها، حيث اتصلت النفس بغايتها، وأصبحت في لحظة جذبها العاطفي والامتزاج الروحي تدرك جوهر المسميات لا ظاهرها.

في لغة الحب تستعيد الشاعرة ما استعاره الصوفي من المعجم الإنساني الأرضي، ليعبر فيه عن خصوصية في تجربته عن الحب السماوي، فهي تعيد تشكيل تلك اللغة وتوظف عبارتها بأسلوب فني شعري يعبر عن تجربة أرضية من دون أن تتنازل عن الإشراقات والتجليات والإيحاءات التي وصلت إليها التجربة الصوفية. ومن ذلك نجد قولها في قصيدة: ((أرمني بك إليك)) [٣]:

يا طفلي البحر

لِأسميك طائرا

كي يطير الأزرق بين نبوءتين

فأطلق جناحيك واسمع رجع الشدو

عيناي شرق وقلبي غرب

فخذ ما تشاء من اتجاه

أبحر بانتشائي

أي طفلي البحر قيدني بدائرتك

تنزه

أي بحري الطفل

---

(٣) المصدر نفسه،٢١.

على ألا يكون سواك

غطاء السر

تبدأ القصيدة بحرف نداء مخصص للبعيد (يا)، يتبعه منادى(طفل) يحمل صفة الضعف والبراءة، إلا أن المنادى يتجاوز المدلول اللفظي له، لأن الشاعرة لا تريد من هذا اللفظ دلالة الذات/ الطفل، بل تريد صفة المنادى التي تتلاءم مع وضعها النفسي، والإدراك العاطفي لها، فالمدلول يتعدى المرجع اللفظي المباشر إلى ما هو رمزي يتصل بالتيار الوجداني، ولكنه مصاغ بطابع خيالي ناتج عن الإحساس والشعور، الذي تبديه الذات الشعرية نحو المنادى الذي تمنحه تلك الصفة.

إلا أننا نجد في الوهلة الأولى مفارقة في كلمة البحر التي تردف بها الشاعرة المنادى، فيكون البحر صفة للطفل الذي يحتاج إلى رعاية، في حين المدلول اللغوي للبحر يشير إلى معانٍ ضدية تخالف المعنى الذهني الذي تستجلبه لفظة الطفل. فالبحر يجعل المتلقي يفكر بالاتساع، والعمق، واللون الأزرق، وقوة الأمواج. ولكن إذا ما عرفنا أن البحر كرمز صوفي تم توظيفه ليعبر- غالبا عن اتساع المعرفة والعلم الإلهي، أو ليعبر عن اتساع النور والبهاء الإلهي اللذين يدفعان الصوفي إلى الوجد، فحينئذ نجد خيطا دلاليا يجمع بين الطفل والبحر وهي تلك الصفة الجمالية التي توحد بينهما، حيث مع الطفل تكون مدركة عن طريق الحواس، أما مع البحر فيكون الذهن مصدرا لتأويل هذا الرمز وتخيله نوراً وبهاءً يدفع إلى الحب والوجد.

وفي هذا السطر الشعري (يا طفلي البحر) وما يليه تؤدي اللغة دورا وسيطا في نقل التجربة الشعورية، بصفة تركيبية عالية التنظيم، في بنية مكثفة، تختزل دلالات منفتحة، تعبر عن مضمون داخلي، لا يمكن رصده إلا من خلال تتبع الصور الشعرية في القصيدة، وعلاقة العناصر مع بعضها،

ومن ثم تأويل الألفاظ – القابلة للتأويل – وعدم الوقوف عند المعنى الظاهري لها. فالشاعرة بما تمتلك من موهبة لغوية استطاعت أن تصوغ الألفاظ وفق علاقات جديدة منحتها القدرة على النفاذ إلى باطن الأشياء.

وعليه تتخذ الشاعرة من رمزية هذه الألفاظ ودلالاتها البعيدة وسيلة للتعبير عن تجربتها العاطفية بصورة غير مباشرة. وقد يكون هناك دافع ما يوجه الشاعرة إلى استعمال اللغة بهذه الكيفية التي تستر فيها المعنى خلف طبقات شفافة من الإحالات اللفظية، وأحيانا معتمة، فيصبح المنادى (الطفل/ البحر) غطاء لسرها كما في قولها:

تنزّه

أي بحري الطفل

على ألا يكون سواك

غطاء السر

وهنا نجد ميلا مقصوداً نحو السر والكتمان، كما يفعل الصوفي في توظيف لغته بشكل إيحائي مفعم بالرموز التي لا يقدر على حلها إلا أصحاب الطريقة الذين هضموا تلك اللغة وأسرارها.

وتتعمق اللغة المجازية في القصيدة كلما استكملنا مقطعا وانتقلنا من مشهد إلى آخر، إذ تنتقل المفردة من بيئتها الدلالية إلى فضاء سيميائي بإضافتها إلى غيرها من المفردات في الجملة النحوية، التي تخضعها إلى مدلول جديد، بفعل المصاحبة اللغوية، فالطفل / البحر، بعد سطر واحد ينتقل إلى طائر يحمل صفة أسطورية عبر اللون الأزرق والفعل المسند إليه الذي يُسيره بين نبوءتين: (لأسميك طائرا/ كي يطير الأزرق بين نبوءتين).

وبعد الصفة الخيالية التي تمنحها الذات الشعرية للمخاطب تنتقل إلى فعل الأمر الذي يتكرر في السطر الآتي:

فأطلق جناحيك واسمع رجع الشدو

نكتشف أن تسمية الطائر ما هي إلا حركة خيالية ضمن منظومة الأسماء التي أطلقتها الشاعرة لتمنح المخاطب صفة جديدة تمكنه من الإبحار في فضاء الشوق عبر الجناحين المستعارين له كي يسمع رجع الشدو العاطفي المتنامي عندها، وبالتالي تصل إلى نقطة التماس المكاني المشّخص بين الاتجاه الشرقي ممثلا بالعيون السوداء للشاعرة، والغربي الممثل بانفتاح القلب وحرية اختياره.

وصولا إلى المطمح الذي تسعى إليه (قيدني **بدائرتك**)، والتعبير بهذه الصفة الأمرية (قيدني)، والمحيط الدائري (دائرتك) يوجه ذهن المتلقي إلى العشق الصوفي، الذي تسوده أجواء نورانية ذات أبعاد عرفانية، فهو عشق يتسم بالخضوع المطلق للمعشوق، إذ إنّ الدائرة من الأساسيات في الفكر الصوفي، حتى رقصهم يكون على شكل دائري والتفاف حول النفس.

وتستمر القصيدة على هذا النحو من البوح العاطفي الرمزي إلى أن تصل إلى قولها:

عاشقة أنا

سلمي شمس وارتحال

فتذكر تعالي

استعدتُني منك وتسلقت

لست الغيمة

بل الرؤوم التي تحضن طفلها

وتأخذه حيث اليقين

تكشف الذات الشعرية عن سرها بقولها (عاشقة انا) لتؤكد على عاطفتها التي أنتجت لغة الحب ذات الصبغة الصوفية، المشيدة بتعاليم الأنثى العاشقة، التي يجذبها الوصول نحو العلو متخذة من ضياء الشمس سلما يخلق توترا عند المتلقي، فهو يخرج بألقه الفني من المحدود في اللغة إلى فضاء متخيل يمنح الارتحال رونقه الجميل في رسم المعنى الضمني الذي نجد كنهه في لغة الخطاب الحواري بين الأنا (الذات الشعرية)، والمخاطب أنت الضمير المستتر في الفعل تذكر. إذ يفضي الحوار إلى النتيجة المرمزة في السطور الأخيرة: (لست الغيمة/ بل الرؤوم التي تحضن طفلها/وتأخذه حيث اليقين). فالأم الرؤوم رمز يحيل على المحبوبة التي تحمل تلك الصفة، فهي تأخذ محبوبها (الطفل) حيث اليقين(الحب). وتنفي عن نفسها حينية الزمن المرموز له بالغيمة، لأن وقتها آني وبقاءها مقيد بزمن هطولها، على العكس من الفضاء الزماني والمكاني الذي توفره الرؤوم لمن تحب.

وإذا ما تابعنا لغة الحب في الديوان، نجد اللعب الإشاري عند الشاعرة ينزع نحو الانحرافات السياقية، بعيدا عن اللغة المعيارية في إحالتها إلى المعنى، ففي قصيدة ((ارتويتك كشفا))[٤]، تقول:

لرذاذ صوتك أصغي

أتأمل هطولك

أستضيف الشجون وقلبك

أبارك شدو الدمع

---

(٤)مدخل إلى الضوء، ٣١.

أزفُّ عروسة سهري لمقلتيها

أدون صهيل قلبك

لعينيك نهران

تهافتت لهما أجنحة نافذتي

وتفتحت في كفي المنى

استنشقت المنى

ندهت غدي

في النص أعلاه يصبح للصوت رذاذٌ، وللسهر عروسٌ، وللقلب صهيل، وللعينين نهران، وللنافذة أجنحة، وبهذا النسيج اللغوي الملغم بالاستعارة ترتقي اللغة من مستوى التوصيل، بوصفها أداة كشف عن الأفكار والمعاني والعواطف إلى مستوى إبداعي، تتشابك فيه الدوال في التعبير عن ماهية الأشياء وإحالاتها المنفتحة على دلالات خصبة تطفو في الحيز الذهني للقارئ، وبالتالي تقوده إلى إغناء الرؤية النقدية بالتأويل المنطقي في استجلاء المعنى.

وعند إمعان النظر في السطور الشعرية أعلاه، نجد أن الأفعال المضارعة ذات الارتباط الزمني بالحاضر والمستقبل تنثال بكثافة فتهيمن على زمنية النص، وتجعل منه مجموعة أحداث طافحة بالحركة المرتبطة بالحواس، فالذات الشعرية في مقام الارتواء والكشف تكيّف النظام الجسدي بما فيه من أجهزة إنسانية معدّة للإحساس والتواصل في استقبال الإشارات السمعية والبصرية واللمسية المنبعثة من المخاطب من أجل تهيئة الأجواء، وإعداد النفس لاستنشاق الرؤى الواعدة، وملامسة الأمنيات في فضاء تشكيلي ترسمه لغويا، ومن ثم يفضي إلى اللقاء المصور شعريا بعدسة خيالية:(لعينيك نهران/ تهافتت لهما/ أجنحة نافذتي).

يكشف المسار البياني لفضاء الزمن عن فعالية إيجابية في تطوّر الحدث، الذي بدأ سيره بشكل انسيابي سلس من نقطة الانطلاق الإصغاء مرورا بالتأمل والاستضافة والمباركة وغيرها من الأفعال وصولاً إلى الحركة الانتقالية في استشراف المستقبل عبر النداء الموجه للغد (ندهت غدي).

إنّ الزمن كقوة نافذة مستمرة، خارجة عن إرادة البشر، لا يشكل سطوة سلبية على الشاعرة، فنظامها الزمني يموج بأحداث عاطفية تتوق لها نفسها وتستأنس لها روحها، لذا تتفاعل معه بشكل إيجابي مستنهضة حواسها في إدراك لحظتها الراهنة.

وإذا كان الزمن عند الذات الشعرية يمكن الإحساس به عبر حركة الأفعال التي تقوم بها، والمرتبطة بحواسها، فهو بهذا المقياس النفسي يقابل زمان الصوفي الذي أُطلق عليه زمان الأنفس خلافا لزمان الآفاق الذي يقاس بدوران الأجرام السماوية في أفلاكها، حيث يرتبط حاضر الصوفي بلحظته الآنية التي يعمل على تمديدها وربطها بالأبدية، وكذلك تفعل الشاعرة حين تربط حاضرها بالزمن القادم، في جملة استشرافية تنفتح على المستقبل في قولها (ندهت غدي).

ولا تتوقف لغة القصيدة عند دال الزمن الصوفي، ففضاؤها مشرع للمفردات الصوفية، التي تم توظيفها في بنية تركيبية ذات محمول دلالي جديد قابع خلف المجاز الشعري، إلا أنه ينبثق عن التجربة الصوفية ورؤاها في مسألة العشق، تقول الشاعرة [٥]:

احترق

أجمل ما في لحظتي

---

(٥) مدخل إلى الضوء، ٣٢.

احترق

وتقرفص جمرةً هيمانةً

وانتشت ثانية

ممطرة باحتراقها

بأشيائك البسيطة تشغف صلاتها

وكنجمة مسها الصحو أهزها

انهضي حاسرة

ارطني، وليكن جنونا

فرطانة المجنون خطى غضّة

وجبهة تشجر جذرها وتستعر

تتخذ الشاعرة من الفلسفة الصوفية ومفرداتها أسلوبا في التوصيل الإشاري، فتصبح اللغة حقل تأويل، وأداة للكشف عن جوهر المعنى وإخفائه في الآن نفسه. لأن الدال اللغوي في التوظيف الشعري يعطي المدلول تلك الصفة عبر المرجعية التي يحملها، أو الفضاء البنيوي الذي يمنح المفردة دلالتها الجديدة بسبب فعل التجاور والتركيب. ومن المفردات التي اكتسبت دلالة جديدة، وهي بالأصل تنتمي إلى الحقل الصوفي: (احترق، هيمانة، انتشت، تشغف، صلاتها، الصحو، ارطني، رطانة المجنون).

إنّ ((المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعا من العلاقات، التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى بالحقول الدلالية))[٦]. ومن الحقول

[٦] مدخل إلى علم الأسلوب: شكري عياد، ١٢١.

الدلالية التي نجد لها حضوراً بارزاً في الديوان، الحقل الصوفي، فقد حفل بالمفردات والتراكيب التي لها جذور ممتدة إلى هذا الحقل، ومن ذلك ما نجده في قصيدة: ((صباحك بحر))[٧]، (إني اتصل بك زرقة... لي ساعات أنت يقينها/ أدركني من ثوان لست فيها/ أعرف أنك كلها/ إلا أنني حين لا أراك أهابها... فتعال لا جرم لنا سوى أننا/ مازلنا إثنين يفصلنا الزجاج... إننا نصفان لواحد/ بحرارة روحك أحيا/ وبحرارة روحي تتنفس... أي يوم أنا؟). وفي قصيدة: ((لحظة أنوثتي))[٨]، (ما أحوجني لبحرك... أهربُ منكَ إليّ واسرقني مني... ما أوضحك بغموضي... حين جاءتني الرياح برغبتها العارمة/ عرفت أنك فيها/ لذا وضعت خدي على شجرة لأسمعك / تلمست الورد لأشمك... أنا فوق جسدك طفت به وارتديته). وفي قصيدة: ((على حفيف الشجر))[٩]، (يسكنه الوجد... أتوحد بك... كل ما قبلك باطل/ يشيخ الأزلي بعدك/ وأنا الجنين الذي / تعمد بالعشق). وفي قصيدة: ((صعودا إليك))[١٠]، (اتحرر منّي صعودا إليك... تقطر الشوق سكرانا... كأنني سارية باتجاه الله/ أسأله عن السماوي في روحك... أتأمل وجهي فيك)، وهذا ليس جردا لكل المفردات في الديوان إنما شيء منها.

إن لغة الحب في القصائد توظف عبر الدوال الصوفية حيث ترتبط بالكشف، والتوحد، والاتصال، واليقين، والبحر، والوضوح، والغموض، والحلول، والبدء، والأزل، والعشق، والشوق، والسكر، وعموما يمكن القول أن الحب يغدو أداة الإدراك الحقيقي إذ تكشف الأنا عن خبايا نفسها عبر الطاقة التعبيرية والتوليدية المنبعثة من اللغة التي بدورها كانت نتيجة انبثاق

---

(٧) مدخل إلى الضوء، ٤١.
(٨) المصدر نفسه، ٤٥.
(٩) المصدر نفسه، ٤٩.
(١٠) المصدر نفسه، ٥٣.

التجربة الوجدانية المفعمة بالرؤية الصوفية. إذ إن اعتماد الحدس يطغى على الرؤية العقلانية في تأويل الخطاب الظاهر ولوجا نحو الباطن.

الخمر:

إنّ الخمر في الشعر الصوفي تشير إلى رمز عرفاني، ينم عن الوجد الصوفي الذي يشعر به المحب تجاه المحبوب، ((والسكر الصوفي حال من الدهش الفجائي، يعتري العبد فيذهله عن كل حس غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دفّاق يوقد فيها الوله، والهيمان، وما كان ذلك ليحدث بالطبع لولا امتلاء القلب بحب الله، فالسكر كما يقول الشبلي ثمرة المحبة)).(١١)

إنّ المحبة للرحمن تسكرني   وهل رأيت محبا غير سكرانِ(١٢)

ولما كان السكر ثمرة المحبة آثرت الشاعرة وفاء عبد الرزاق خمرة المحبوب على الصحو، لأنها تبعث في نفسها النشوة العارمة، التي تجعلها تنفصم عن العالم الفيزيائي، بما فيه من مكان وزمان يقيّد الجسد بحقيقته المادية والحسيّة، لتتصل روحيا بعالمها الخاص، الذي يشبه □ إلى حد كبير- عالم الصوفي المجتهد في رياضته سعيا إلى الاتصال الروحي بخالقه.

إلا أنّ تجربة الشاعرة ليست تجربة صوفية، إذ إنها تجربة إنسانية ترتبط بالأرضي لا السماوي، لكنها تنهل من الدال الصوفي بعضاً، أو كثيراً من خصائصه التي توظفها فنيا في بنية شعرية، وفي النهاية تأتي القصيدة ترجمة لغوية لعاطفة إنسانية، تشعر بها الذات الشعرية تجاه مخاطب (بشري) تكن له حباً عميقاً.

(١١) الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي: عدنان حسين العوادي، ٢٠٠.
(12) ديوان الشبلي ، جمع وتحقيق كامل مصطفى الشيبي، ١٢٩.

ونجد الصبغة الصوفية إن صح التعبير- في لغة الديوان، إذا ما نظرنا إليه نظرة شاملة، ومثال ذلك قصيدة: ((آثرت خمرتك)).[١٣]

تستعمل الشاعرة في عنوان القصيدة الفعل آثرت بمعنى التفضيل، فقد جاء في لسان العرب ((وآثره عليه: فضّله)). [١٤] وفي القرآن الكريم نقرأ قوله تعالى: ((قالوا تالله لقد آثرك الله علينا، وإن كنا لخاطئين)). (يوسف/٩١)، أي قال إخوة يوسف له: تالله لقد فضّلك الله علينا.

إن العنوان يفصح عن تفضيل الشاعرة خمرة المخاطب على صحو المتكلم، والخمر: ((ما أسكر من عصير العنب لأنها خامرت العقل. والتخمير: التغطية، يقال خمّر وجهه، وخمّر إناءك. والمخامرة: المخالطة)).[١٥] إلّا أنّ الشاعرة لم ترد بخمرة المخاطب ذلك العصير المسكر، لأن تعبيرها الفني يستقي دلالته من المضمون الصوفي للخمر، وهي تقصد بها تلك النشوة الروحية المنبعثة عن النفس العاشقة التي تهيم في المحبوب إلى حد الفناء فيه، وقد((سعى الصوفية إلى إقامة صلة حميمة بين الحب بينهم وبين ربهم، بحيث أذابوا الحدود وكشفوا الحجب وأزاحوا الغشاوة، متوسلين لذلك بالخلاص من أسرار الجسد، وبلوغ درجة الفناء عبر طريق شاق من المجاهدات)).[١٦] بهذا المعنى تفتتح وفاء عبد الرزاق قصيدتها آثرت خمرتك بقولها[١٧] :

آثرت أن أطفئ المسافة

وأن أضيع

كأنّني مسافتك الجديدة

---

(١٣) ديوان مدخل إلى الضوء: وفاء عبد الرزاق، ١٥.
(١٤) لسان العرب: ابن منظور، ج/١، مادة أثر.
(١٥) لسان العرب: ج/٥،مادة خمر.
(١٦) الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد، وظهور الغزالي،٢٠٦.
(١٧) ديوان مدخل إلى الضوء، ١٥.

عيني حياتك

وخمرتك الحياة في قلبي

امتلاؤك مدّي

وبنا يتدفّق

لقد آثرت الشاعرة خمرة المخاطب ذات الدال الصوفي التي ينتشي بها المحب حين يستلذ بمناجاة محبوبه في لحظة الاتصال الروحي به، فهي توظف الرمز الصوفي بلغة شعرية تعبر فيه فنيا عن المدلول النفسي الذي يمتح من الخمر الصوفية وظيفتها في الانقطاع عن العالم، والوثوب خلف المسافات وصولا بعشقها إلى المخاطب الذي يكون اللقاء به مدخلا إلى الضوء والنور.

وما انطفاء المسافة التي تود الشاعرة تحقيقها في ظل الأشياء التي آثرتها إلّا إذابة روحية للمكان المحسوس الفاصل بينها والمحبوب، لذا تود الضياع بعد اطفاء المسافة وتغييبها، والضياع – هنا □ لا يعبر عن المعنى الحقيقي للدال كاستعمال لغوي، إنما هو توظيف فني بمدلول صوفي يقصد به الضد من المعنى المعجمي، إذ إن الضياع في دائرة المحبوب هو غاية المريد، وهو إيجاد حقيقي للذات الضائعة والعثور عليها عند اتصالها بمرادها، وفي التجربة الصوفية يكون مراد العابد خالقه، إما المخاطب في تجربة الشاعرة لذات بشرية.

وبهذا الوجد تنطفئ المسافة، وتنحل كينونتها، وتضيع الذات الشعرية في عالم المحبوب، وتبرز مسافة جديدة تتجاوز كل المقاييس المادية، لتصبح المتكلمة مسافة المخاطب، وعينها حياة له. (كأنّني مسافتك الجديدة/ عيني حياتك).

إن الشاعرة تصوغ لغتها بشكل تجريدي بعيدا عن الصور المباشرة، فالمشبه به لا يرتبط بالمشبه بوجه شبه يجمعه به، فهي تجرد المكان من نسبيته، وتنتزع منه صفته، وتحل جسدها بما فيه من رمز أنثوي يحتوي الآخر بدلا من المكان الأرضي الذي يفصلها عنه، كي يصبح الوصول من غير واسطة، وهذا الفعل يوازي مراد المتصوفة الذين ((انتهى بهم سكرهم إلى فنائهم في محبوبهم فناء لم يشاهدوا خلاله غير جمال الحبيب، وهم في بحر الفناء الزاخر، لا يحسون بشيء من الموجودات، لأن الإحساس قد فنى بالنسبة لهذه الموجودات، واتجه بكليته لمطالعة جمال المحبوب)).[١٨]

إن العاطفة القوية تدفع الذات الشعرية إلى الجذب الروحي متجاوزة كل ما هو مادي محسوس من أجل تحقيق نشوة الحياة القلبية في خمرة المحب:

وخمرتك الحياة بقلبي

امتلاؤك مدّي

يتفجر امتدادا بنا

وبنا يتدفّق

تتكئ الشاعرة على لغة سيميائية تمنح النص دلالات مفتوحة، ولكنّها تتمحور حول التوحد بالمخاطب ضمن دائرة العشق، فهي تؤلف بين المفردات في تشكيل بنية صورية تجمع بين ثنائية الجنس البشري متمثلة بأنا المتكلم الذات الشعرية/ الأنثى، والمخاطب / الذكر، عبر توظيف أفعال مضارعة توحد بينهما (يتفجر امتداداً بنا/ وبنا يتدفّق).

(١٨) التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري: عبد الحكيم حسان، ٢٩٩.

وفي لحظة الإبداع هذه تكون عاطفة الذات الشعرية أشبه بحال الفناء لدى الصوفي، إذ تنسحب من عالمها الخارجي المحيط بها، وتدخل عالم الاتصال الروحي الذي يصل حد التوحد، فنجدها تهيم في بحر الشوق بعيدا عن أسرار الجسد الذي تصفه بالرذاذ، وهي تتساءل عنه أي الجسد الرذاذ في ظل لحظة خمرية تتجه فيها نحو الرقص بحثا عن الممكن في اللاشيء إذ تقول [١٩]:

آثرت أن أعد ساعات الرمل

وهي تراوغ الظهيرة

وتتساءل عن جسد رذاذ

عن الأخير من احتواء الرقص

وعن الممكن في اللاشيء

معتق امتلاؤك

أعيد به اختلاق نفسي

وأتشكل رغبة نور

يعيد حرارة الطين لخيطه الريان

وللشفافية فوضاها المطلقة

لقد شكل الدال الصوفي مصدر إلهام للشاعرة، عبر توظيف طاقة تعبيرية ذات إيقاع حركي، متمثلة بالرقص الصوفي في التشكيل الشعري، متجاوزة الخطاب الظاهر إلى بنية عميقة، لا يستطيع القارئ الوصول إلى حقيقتها إلّا بالغوص في عمق الدال والبحث عن التوظيف الإشاري له في بنية فنية تعقد مصالحة لغوية بين الجمالي والصوفي والفكري أثناء عملية التأليف.

---

(١٩) ديوان مدخل إلى الضوء، ١٦.

والرقص الصوفي عالم من الرياضة الروحية لم يكن مجرد حركات تم تنظيمها من الخارج يقوم بها المتصوفة نتيجة التأثر بالإيقاع الموسيقي، بل هي أسمى من ذلك كونها ترتبط بفاعلية الكائن روحيا، إذ تؤكد على تلاحم وتفاعل المعاني الإنسانية ماضيا وحاضرا ومستقبلا، عبر الأداء الحركي الذي يسير بشكل دائري أثناء الرقص، وهو بعد ذلك محاولة لحماية الجسد وتحصينه من كل ما هو مادي يغلق على النفس اتصالها بخالقها.[٢٠]

ومن المتصوفة من يرى ((في الرقص الصوفي تجاوزا للذات الإنسانية في العبور إلى المعشوق الأوحد والأزلي فلا يجد سوى الرقص سبيلا لتحقيق الهدف الأساسي والأسمى وهو الفناء والاتحاد معه)).[٢١]

وبهذا التوظيف نجد أن الرقص بوصفه فعلا صوفيا قد اكتسب معنى جديدا من خلال انتقال رمزيته من التجربة الصوفية المرتبطة بذات علوية سماوية إلى التجربة الفنية ذات البعد الإنساني الأرضي. فالشاعرة تمتص المعنى اللغوي للرقص من الدال الصوفي، وتعيد بلورته بحركة فنية تمثل احتواء الجسد للرقص وهذا الفعل يكشف عن دلالات نفسية، منبعثة عن عاطفة حب قوية ترنو إلى مراقصة الآخر. إذ كما يسعى المريد من خلال رقصته إلى الاتصال بخالقه، تسعى الذات الشعرية بهذا الفعل إلى إعادة خلق نفسها والتشكل من جديد بصفة نورانية تعيد للطين / الإنسان، حرارة شوقه وحبه عبر احتواء الآخر في ثنائية تكوين لها شفافيتها وفوضاها المطلقة التي لا تعرف لها حدودا في رياض العشق.

---

(٢٠) ينظر: إشكالية الأداء الحركي عند المولوية: حسام محسب، مجلة الفن المعاصر، مصر، أكاديمية الفنون، ع ٩-١٠، ٢٠٠٩-٢١٠، ١٨٨.

(٢١) الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة المولوية أنموذجا: إياد محمد حسين، وعامر محمد حسين، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مجلد /٤، ع/٣، ٢٠١٥م، ٧٥.

إنّ الأسلوب الفني المتمثل بالتعبير اللغوي والتشكيل الصوري في تجربة الشاعرة يؤكد على صلة خفية بين المفردات الموظفة شعريا، والتجربة الصوفية، إذ تنطلق كل منهما من الذات الإنسانية صوب المحبوب، مشحونة بالعاطفة الخلاقة التي تصل ذروة نشوتها في الجذب الروحي عبر الرمز الخمري متجاوزة المكان والزمان سعيا إلى الاتصال الروحي المنشود.[٢٢] لذا نجدها تعبر لغويا عن عشقها كما فعل أعلام من الصوفية بقولها[٢٣]:

أميل إلى الأسرار

أنا

هو

أم كلانا

مالنا ولغو الضمائر

تكتسب اللغة في هذا المقطع بعدا صوفيا يؤطر تجربة الحب التي تميل نحو الأسرار، فالشاعرة توجه خطابها نحو المتلقي وتثير فضوله كي يتجاوز سر اللغة بعيدا عن حيز الدلالة المباشرة إلى آفاق باطنية ترتبط نفسيا بعالمها الداخلي الذي أفرز هذا الشكل الأسلوبي، تاركا بصمة الضمائر المترادفة بين الأنا والهو تحيل على مبدأ الحلول عند الصوفية، فالحلاج يقول[٢٤]:

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

إن حال التوحد عند الصوفي تحقق له لذة خاصة، وسعادة يسمو بها فوق الماديات في لحظة فناء عشقي تنسيه حدود الأشياء، إذ تجعل من الأنا منصهرة

(٢٢) ينظر: بحث في علم الجمال: جان برتلمي، ٦٠٢ وما بعدها. والتفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني): شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع ٢٦٧، ٢٠٠١م، ٧٣ وما بعدها.
(٢٣) مدخل إلى الضوء، ١٦.
(٢٤) ديوان الحلاج: صنعه وأصلحه: د. كامل مصطفى الشيبي، ٧٧.

في الآخر، إلا أن الروح في حقيقتها لا تغادر الجسد، ولكن تحل فيها مشاعر جياشة تجسد لقاءها بعالم الغيب.[٢٥]

إن اللغة الصوفية قبل أن تجد لها عالمها الذي تميّزت به كانت - بالأساس- مفردات وألفاظ أخذها الصوفية من المعجم الإنساني الأرضي، وألبسوها معاني جديدة تتلاءم مع تجربتهم الروحية، ولاسيما فيما يتصل بالخمر، وحقل الحب الإنساني، فقد استعاروا من الحب العذري كثيراً من خصائصه في تعبيرهم عن حب الله، ثم أضفوا على لغتهم خصوصية في النظم، أغنت مستوى التعبير الشعري ووسعت أبعاده ودلالاته، بعد أن اكتسب الدال المعجمي في الحقل الصوفي رمزاً متعارف عليه، بين أهل الشأن، له مدلوله الذي يشير إليه.

ونحن إذ نقرأ ديوان مدخل إلى الضوء نجد أن الشاعرة تستلهم تلك اللغة الصوفية الصاعدة إلى السماء، وتعيدها إلى بداية تكوينها المعجمي، لكي ترسم لوحة عشقها الأرضي مع الحفاظ - نسبيا على شفرة الدال الصوفي في بناء الصورة، وإغناء المعنى. وهي تمارس هذا الأسلوب اللغوي في إخراج قصائدها التي تتعاضد مع بعضها في خلق وحدة عضوية تسم مجموعتها الشعرية.

لذا عندما ننتقل إلى قصيدة أخرى نرى أنّ تلاحما دلاليا يجمع بين المعنى في القصيدتين، ليكون المغزى واحداً، وهذا ما نجده عندما نطالع قصيدة ثانية بعنوان ((في ينبوع روحك)) .[٢٦]

أدمنتك

كما النسيم على صدر إله النخيل...

---

(٢٥) ينظر: الشعر الصوفي في القرن الثالث الهجري: مريم عبد النبي عبد المجيد، ١٣٤-١٣٥.
(٢٦) مدخل إلى الضوء، ٦٩.

أدمنتك

سيلا

حين قلت لي:

كم خصبة أنت ويانعة...

أدمنتك

وجرحي البنفسج...

أدمنتك

حين صرت كلي

لأقف في محرابك

مجنونة ذاهلة

تستعمل الشاعرة فعل الإدمان المسند إلى المتكلم في عبارة (أدمنتك) على شكل لازمة قبلية بسطر منفرد تفتتح بها القصيدة وتكررها في بداية كل جملة شعرية منها، ((بحيث تشكل مفتاحا يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة))[٢٧]، والإدمان – في حقيقته □ يرتبط إلى حد كبير لغوياً بالخمر، فيقال□((فلان يدمن الشرب والخمر إذ لزم شربها. يقال: فلان يدمن كذا أي يديمه. ومدمن الخمر الذي لا يقلع عن شربها، يقال فلان مدمن خمر أي مداوم شربها))[٢٨].

إن الإدمان المكرر في نص القصيدة، ليس إدمانا للخمر إنما هو إدمان لذات إنسانية تكتسب حضورا بارزا، ثابتا تلح عليه الشاعرة لغوياً عبر تكرار

(٢٧) القصيدة العربية الحديثة بين الدلالة والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات): د. محمد صابر عبيد، ٢٠٤.

(٢٨) لسان العرب، مادة دمن.

المفعول به/ كاف المخاطب (أدمنتك)، و((التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه))[٢٩]. وعليه فإنّ العاطفة القوية الكامنة في قلب الذات الشعرية، تخرج من حيّز كمونها (النفس البشرية) تجاه المخاطب على شكل تعبير لغوي فني يجسّد الحال التي هي عليها، ويصوّر شدّة تعلّقها بالمدمَن عليه من خلال ديمومة فعل الإدمان أولا، والتكرار ثانيا. ومذهب الحب هذا وما فيه من غرام لا ينقطع عن المحبوب في القصيدة يأتي على شكل توارد خواطر، أو تناص معنوي مع بيت ابن الفارض من تائيته الكبرى الذي يقول فيه [٣٠]:

وعن مذهبي في الحبّ ما لي مذهبٌ   وإن ملت يوما عنه فارقت ملّتي

يقول الشارح: ((يكشف هذا البيت من التائية عن حقيقة مذهب ابن الفارض في الحب الإلهي، الذي آمن به إيمانا مطلقا، لا يحيد عنه ولا يميل)) [٣١].

وكذا الشاعرة تؤكّد في خطابها على تمسكها بمحبوبها، فقد أدمنته نسيما وسيلا، أدمنته حتى تحولت جراحها وردا بنفسجياً لا ألم فيه، إلى أن وصل بها الحال أن تقف مجنونة ذاهلة كما يقف الصوفي يناجي خالقه في محراب التعبد، طالباً رضاه، والاتصال به.

وفيما سبق من القول تم الكشف عن الدوال الصوفية (من الخمر، والإدمان عليها، والرقص) التي تم توظيفها فنيا. بحيث نزعت الشاعرة عنها

(٢٩) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ٢٤٢.
(٣٠) ديوان الإمام العارف بالله الشيخ أبي حفص شرف الدين عمر ابن الفارض، ٢٣.
(٣١) تائية ابن الفارض الكبرى وشروحها في العربية: تحقيق ودراسة: د. عبد الخالق محمود عبد الخالق، ٢٩٨.

لباسها السماوي، وألقت عليها حُلّة أرضية، صبغتها بلون شعري، ولكن كانت الحُلّة أشبه بجبة الصوفي.

٣- **المناجاة:**

المناجاة من النجوى بمعنى السر، يقال: نجوته نجواً: أي ساررته. والمناجي: المخاطب للإنسان والمحدِّث له[٣٢]. وفي القرآن ((ما يكون من نجوى ثلاثة إلا هو رابعهم)) (المجادلة/ ٧)، والمناجاة: قد تكون على شكل نداء موجه إلى النفس أو إلى المخاطب، ومناجاة النفس شكل من أشكال الحوار المسرحي أو الأدبي، حيث تعبر الشخصية عن مشاعر معينة عندما تكون وحيدة، ويتم ذلك عن طريق الحوار الداخلي الذي يظهر صداه في لغة النص الأدبي، أو عن طريق معين في الإخراج المسرحي.

في قصيدة (بياض معتق) ترد مناجاة الذات الشعرية على شكلين داخلية عن طريق نداء النفس، وخارجية تتمثل بنداء المخاطب. والنداء يأتي بأشكال عدة على مسافات متفاوتة، ومن ذلك قول الشاعرة:(أنادي نفسي، فتناديك، أناديني، أنادي ثانية ..ألخ) حتى أصبحت القصيدة نسيجاً لغوياً مترابطاً، ينضح بمناجاة نفسية، وأخرى خارجية. وقد صبغت الشاعرة مناجاتها بدوال صوفية جعلت منها رموزاً وأسراراً موجه إلى القارئ الضمني الذي يُعرف بأنّه ((الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ، لأنه يستطيع أن يبين لنا كيف يرتبط القارئ بعالم النص وكيف يمارس هذا الأخير تعليماته وتوجيهاته وتأثيراته التي تتحكم في بناء القارئ للمعنى))[٣٣].

والقراءة النقدية للنداء في القصيدة إنما هي قراءة لمناجاة الذات الشعرية، واستبطان لدواخلها النفسية، وعواطفها ومشاعرها تجاه من

---

(٣٢) ينظر: لسان العرب، مادة (نجا).
(٣٣) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية في النظريات الغربية الحديثة): عبد الكريم شرفي، ١٨٥.

تناجيه. وقد ارتأينا أن نقسّم القصيدة على مقاطع من أجل القراءة فحسب، أطلقنا عليها نداءات على وفق ظهور المناداة فيها.

والنداء هو طلب إقبال المخاطب إلى المنادي بـ (يا أو إحدى أخواتها)، إلا أن الشاعرة لم تستعمل أيا من أدوات النداء في قصيدتها، ولكن عبّرت عن فعل المناداة بقولها أنادي الذي أعادته بضع مرات، فأخذ مساحة واسعة جعلته يهيمن على التركيب اللغوي في بنية النص، وشكّل- كذلك- استرجاعا صوتيا يمنح القصيدة إيقاعا يمكن وصفه بلازمة شعرية، تعاد نغمتها مع كل مناداة، وتُعد هذه الظاهرة اللغوية في القصيدة أسلوبا تعبيريا ينم عن مناجاة نفسية روحية لها صفتها الخاصة الكامنة خلف اللغة الشعرية التي تمتح من العشق الصوفي، الهيام في المحبوب، وطلب التوحد به.

عنوان القصيدة: ((بياض معتق))[٣٤]

العنوان هنا جملة أسمية، والمعروف أن الجمل الاسمية تدل على الثبوت، فما هو البياض المعتق؟ الذي تريد أن تثبته الشاعرة وما هي دلالته.

إن البياض لون الصفاء لون الأبيض، ورمز الطهر والنقاء، فكيف به إذا كان معتقا، والتعتيق هنا استعمال مجازي يقصد به القدم، يشير إلى الدلالة الرمزية والثيمة اللغوية التي يحملها هذا اللون من زمن أزلي، وكأن الشاعرة تخاطب القارئ بهذه الثيمة وتبادره بما تريد أن تقدمه من مضمون شعري في نصها يحمل تلك الدلالة. إذ إن ((اللون الأبيض كضوء يُعد علة الألوان جميعها لأنه يتحلل من خلال تمريره من خلال موشور زجاجي إلى ألوان الطيف الشمسي، والتي هي الأصفر والأحمر والأزرق والبنفسجي والأخضر والبرتقالي، وتعد هذه الألوان أصل جميع الألوان الموجودة في

---

(٣٤) مدخل إلى الضوء، ٢٥.

الطبيعة... وللون الأبيض مدلولات روحية وظاهرية كثيرة تناولها القرآن والفكر الصوفي بشكل واسع)) (٣٥).

وبعد العنوان الشعري تنطلق مناجاة الذات الشعرية متمثلة بصوت المرأة الذي يتردّد بحرارة في ندائها لنفسها أولا والمخاطب ثانيا. إلا أن مناداتها لنفسها تفرض حضورها على القصيدة لتطفو عاطفتها الملتهبة بالأسى والحزن على المشهد الشعري.

لنداء الأول: نداء الشاعرة لنفسها

أنادي نفسي فيها

الشمعة التي يعبث بصدرها الليل

أقلب مزاليج العتمة (٣٦)

تفتتح الشاعرة قصيدتها بمناداة نفسها المنفصمة عن شخصها، فهي تبحث عنها داخل محيط ذاتها.

إنّ المناداة بهذه الصيغة تعبر عن ابتعاد النفس – لسبب ما- عن محتواها الانساني، وعن الجسد الحاضر بشكله المادي وكأنما حال المنادى (النفس) أشبه ما يكون بالشمعة الضعيفة التي تجابه ظلمة الليل الشديدة، العابثة بروح الشاعرة المنزوية لوحدها تقلب مزاليج العتمة. فالنفس توازي دلاليا الشمعة في وصف الشاعرة.

وتكشف الجملة الشعرية في هذا النداء عن غربة الشاعرة النفسية وضياعها في عالم يتراءى لها مظلما معتما. إذ إنّ نداء النفس بهذه الصفة اللغوية، والصورة الشعرية يمثل نقلة أسلوبية في لغة الحوار من العالم

(٣٥) دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي: أ. د. ضاري مظهر صالح، ٩٦-٩٧.
(٣٦) مدخل إلى الضوء، ٢٥.

الخارجي والأشياء المحيطة بالذات الشعرية إلى عالمها الداخلي (قلب الوجود) بحثا عن النفس المبتعدة عن كيانها، لذا تطلب الشاعرة إقبال نفسها عليها لتعيد ارتباطها بها في جوهر الأنا البشرية، وما البحث عن النفس وما فيها من أسرار، إلا بحث عن حقيقة أو معرفة تجهلها الشاعرة، ((والمعرفة الصوفية نداء داخلي يمتلأ به قلب الصوفي الذي كلأه حبيبه بالولاية، فيلبيه ضرورة واتساقا)) (٣٧). كما في قول الحلاج. (٣٨)

لبيك، لبيك، ياســري ونجـواي　　　　لبيك، لبيك، يا قصدي ومعناي

أدعوك، بل أنت تدعوني إليك فهل　　　　ناديت إيــاك أم ناديت إيـاي

إنّ الحلاج في عجز البيت الثاني يستعمل الاستفهام بشكله المجازي الذي يخرج عن الاستفهام الحقيقي المراد الجواب عنه إلى دلالة أخرى، نكتشف مغزاها من أم المعادلة التي جعلت من نداء المخاطب في إياك، والذات في إياي، نداءً واحداً، فنداء النفس هو نداء للمخاطب ونداء المخاطب هو نداء للنفس، وهذا التعادل في المناجاة – إن صح التعبير- نجد أثره عند الشاعرة في ندائها السابق، والذي يكمله المقطع الآتي:

النداء الثاني: نداء الشاعرة المخاطب في محيط ذاتها

فتناديك فيّ

كما الظل

على حائط أخرس

إذا لم تمر يداك على مقبض الحياة

(٣٧) الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي،٢١٦.
(٣٨) شرح ديوان الحلاج: كامل مصطفى الشيبي،١٤٦.

الساعة جذع

تساقطت غصونه

والسقف مطر شاحب(٣٩)

إن النفس المنادى عليها في مطلع القصيدة تعود هي لتنادي المخاطب في محيط الدائرة نفسها (الذات الشعرية)، والنداء الأول والثاني كلاهما لا يتجاوز مداهما الصوتي كينونة الشاعرة بدليل الظرف المكاني المشار إليه في: (أنادي نفسي فيها) (فتناديك فيّ). أي إنّ توظيف النداء عند الشاعرة يقترب فنيا من الأسلوب الصوفي الذي أشرنا إليه عند الحلاج.

إن الحوار المستشف من ردة فعل النفس في النداء الثاني للأول يعبر عن خصوصية الضمير (الكاف في تناديك) وتمركزه مكانيا داخل هذه الذات (فيّ)، فالعلاقة مصيرية لا تنفصم بين المنادي والمنادى، فهما يتوحدان في محيط يضمهما، لذا كان النداء الثاني صدى يسترجع البوح العاطفي للنداء الأول.

ويُظهر التشبيه البليغ (كما الظل/ على حائط أخرس) الاتصال القائم بين الذات الشعرية والمخاطب. والشاعرة تنتقي-هنا- أشياء محسوسة، لتكون أقرب في بيان الانسجام الروحي، وأبين لما تريد البوح به والتعبير عنه، فيما يخص وجه الشبه بين المشبه والمشبه به. إذ إن الاندماج بين الظل والحائط المذكور يمثل التشابه والتوحد والارتباط بين النفس والمخاطب، فصفة التلازم تتحقق في طرفي التشبيه.

وقد جاء وصف الحائط بالأخرس ليس لتأكيد نوع الموصوف، لأن الحائط من البديهي أنه ينتمي إلى صنف الجمادات، ولكن للإشارة إلى المشبه (ضمير المخاطب) الذي لم تفصح الشاعرة عنه بعد، ليبقى القارئ في حيرة

(٣٩) مدخل إلى الضوء، ٢٥.

من أمره يبحث عنه في إشارات النص. ووصفه بالأخرس جاء لتأكيد عدم مقدرته على رد نداء الشاعرة له.

وعلى الرغم من هذه الصفة إلا أن شدة تمسك الشاعرة بالمخاطب تجعلها تتجاهل واقعية المشهد بقصدية الحلم والأمل فتقول: (إذا لم تمر يداك على مقبض الحياة/ الساعة جذع / تساقطت غصونه /والسقف مطر شاحب).

ونلاحظ أن الصور الشعرية تستمد فنيتها وجماليتها □ في القصيدة- من الفنون البلاغية المتنوعة، فالشاعرة تستعين بها لتبث الشعرية في البنى التشكيلية للجمل اللغوية. وما استعارتها المقبض للحياة، ولا تشبيه الساعة بالجذع الأعزل ولا سقف المنزل بالمطر الشاحب إلا صورا خيالية تمنح النص ألقا شعريا خلابا يفيض بالحيوية.

وجاءت الصورة الشعرية في قولها (إذا لم تمر يداك على مقبض الحياة) معكوسة، إذ إن الواقع المألوف هو أن الحياة هي التي تنقل الإنسان من حال إلى آخر، ولكن الاستخدام الشعري جعل يدي المخاطب هما اللتان تمنحا الأشياء حياة، فالزمن المختزل بالساعة يتوقف نبض الحياة فيه ويصبح جذعا بلا روح، والمكان المختزل كذلك بسقف البيت يتحول إلى مطر شاحب /عذاب أصفر؛ فالزمان والمكان يتغيران إذا لم تستعيد الحياة شكلها فيك ايها المخاطب، وإذا لم تسهم أعضاؤك باكتساب هذه الصفة، إن أداة الشرط (إذا) في النص تستلزم مشاركة أعضاء المخاطب وحضوره، من أجل منح الزمن والمكان بهجة الوجود، لذا تلح الشاعرة وبشكل متكرر على مناداة ذاتها لتحقق وجودها في الآخر فتقول في النداء الثالث:

النداء الثالث: نداء الشاعرة لذاتها في المخاطب

أناديني فيك

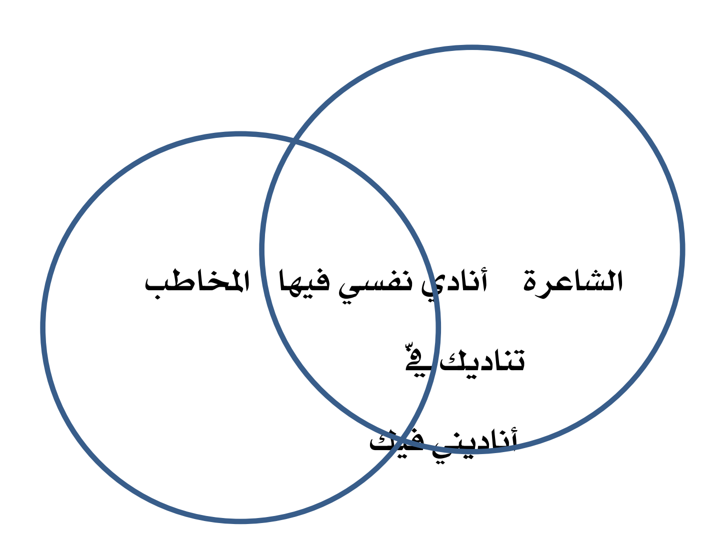
يتردد صوتي كرجع عشب

يخرج زخم حلقات

سورا رضعت روحينا

وتورمت [٤٠]

في هذا النداء يتغير الظرف المكاني عما كان عليه في النداء السابق، إذ ينتقل من شخص الشاعرة ومحيطها الذاتي إلى المخاطب (فيك). وبعد أن كان مسكن المخاطب في ذات الشاعرة في النداء الثاني نرى هنا أن الأماكن تتبدل وتصبح الشاعرة هي من تسكن في ذات المخاطب. وللتوضيح يمكن تمثيل علاقة التوحد في النداءين بين الشاعرة والمخاطب بالمخطط الآتي:



(٤٠) ديوان مدخل إلى الضوء، ٢٦.

إن ضمير الشاعرة والمخاطب في النداء الثاني والثالث يجمعهما محيط مشترك بين الدائرتين، فالشاعرة تسكن في ذات المخاطب، والمخاطب يسكن في ذاتها، ويبدو هذا التوحد واضحا في قول الشاعرة (سورا رضعت روحينا / وتورمت). إن روح الشاعرة والمخاطب رضعتا من مصب واحد وثملتا حتى تورمت، فهي تؤكد على الآصرة القوية التي تربط بينهما، فليس هناك شيء أقوى من رباط الرضاعة الذي تشير إليه.

والرضاعة هنا لا تأتي على وجه الحقيقة لأن هذا الفعل يجعل المشتركين به أخوة، ولكن لبيان أن الشاعرة والمخاطب قد شربا من مصب واحد في الحياة وتقاسما أفراحها وأحزانها، ولتأكيد العلاقة الحميمة التي تجمع بينهما لذا تعود الشاعرة وتنادي مجدداً.

النداء الرابع: تكرار مناداة الشاعرة

أنادي ثانية

أذهّب صوتي

قمرا يتلبس وجه الله

آخر سجينة تسبيحة

بين الفكرة واللج[٤١]

ليس المقصود من قول الشاعرة (أنادي ثانية) العدد اثنين لأن الترتيب العددي لنداءات الشاعرة من بداية القصيدة حتى قولها هذا قد تجاوز العدد المذكور، ولكن الغاية منه إشعار المتلقي بتكرار النداء، أو أن الاعتلاج الداخلي للذات الشعرية، وما يعترك في نفسها من عاطفة جيّاشة تجاه المنادى هو الذي

---

(٤١) ديوان مدخل إلى الضوء، ٢٧.

دفعها إلى استخدام هكذا تعبير للدلالة على الإلحاح في طلبها، فهي تحاول جاهدة إيصال صوتها إليه حتى أنها تمنحه صفة الذهب فتقول (أذهّب صوتي)، فتعطيه صفة جمالية محسوسة من خلال المعدن الثمين لعل نغمته المذهبة تلامس سمع المنادى.

وبعد التمعن بنداءات الشاعرة نكتشف أنها تعيش حالة أشبه ما تكون بالوجد الصوفي، فهي تنادي حبيبا قابعا بصفة رمزية خلف ضمير المخاطب الذي لا يحيل على شخص معين، ولم تكشف النصوص الشعرية عنه، ولكن كل المؤشرات البنيوية في قصائد الديوان تؤكد على أن المسكوت عنه ذات بشرية. كما في قولها الآتي:

النداء الخامس: دهشة النداء

يدهشني نداء

أغرب ما فيه لهوه على شفتيك

أغرق بأبجدية تستضيء بلعنة حروفها

تأتي أنفاسك قافلة

أقرأ ركبها وأبارك دائي

أفصّل جسمي على قامتك

أهتدي بطيف يغزلني

وأتوسل رجاء الناي

خفيفا يتكسر صوتي بين ثقوبه

أنفخ أنفخ وأنفخ[٤٢]

يتغير أسلوب النداء في المقطع الشعري أعلاه عمّا سبقه، فهو يصدر من جهة خارجية غير محددة المرجعية إلا أن صفته تدهش الشاعرة لغرابة لهوه على شفتي المخاطب.

إن دهشة الشاعرة لا تتحقق من إصدار النداء لأنه شيء مألوف ولكن من غرابة هذا النداء الموصوف باللهو على شفتي المخاطب، وتلك الصفة تتجاوز المعنى الحقيقي للنداء، لأن الصوت يدرك بالسمع لا بالشفاه، لذا تضعنا أمام مشهد استثنائي ترسمه بشكل شعري يصوّر حالة الحوار المتحقق نفسيا الغائب واقعيا بين الذات الشاعرة والمخاطب. وهي تستنجد باللغة اداة الحوار لعلّها توصل صوتها إليه، من أجل إيجاد وسيلة تواصل بينهما عبر لعنة الحروف التي تستضيء بها.

في هذا المشهد الدرامي الذي تتصارع فيه النفس مع وسيلة التواصل (اللغة): (أغرق بأبجدية تستضيء بلعنة حروفها) تحاول الذات الشعرية في لحظة إبداعها أن تفتح منافذ لإدراكها العاطفي المتصاعد، ولأحاسيسها المتجلجلة في قلبها مع الاخر، وفي ظل هذا الصراع تشعر بوجود المخاطب وقربه منها إذ تستقبل أنفاسه كالقافلة المكبة في السير نحو هدفها (تأتي أنفاسك قافلة). والصورة الشعرية لأنفاس المخاطب توحي بمدى شوقه ولهفته للمتكلمة (الشاعرة).

وفي هذا المناخ العصي تقرأ الشاعرة ركب أنفاس الحبيب وتبارك مرضها (أقرأ ركبها وأبارك دائي). ويعود حنينها وشوقها ليبلغ ذروته فتفصّل جسمها على قامة المخاطب (أفصّل جسمي على قامتك)، إذ ترنو إلى التوحد

(٤٢) ديوان مدخل إلى الضوء، ٢٨.

به والاندماج معه في قامة واحدة وجسد واحد، فتسعى إلى مغادرة غربتها النفسية والمكانية لتتصل بمعشوقها.

إلا أن الأماني طيف يغزل خيوطه حول الشاعرة (أهتدي بطيف يغزلني)، فيطفو الحزن على عاطفتها فتتوسل بالآلة الموسيقية التي يعانق لحنها الحزين القلب الموجوع (واتوسل رجاء الناي/ خفيفا يتكسر صوتي بين ثقوبه/ أنفخ أنفخ وأنفخ).

ومن هذا الوجع الشعري النابض بالعشق الإنساني/ الصوفي تصدر الشاعرة آهاتها بالنفخ المتكرر في ناي الألم الذي يتضامن لحنه الحزين مع إيقاع النداء المتكرر في القصيدة. فهي تعود لمناداة النفس في هذا الناي من جديد في النداء السادس:

النداء السادس: نداء النفس في الناي الحزين

أنادي نفسي فيه

أتوقد على صدر الليل

أعتق البياض

وأتوضأ في كأسك[٤٣]

تدرك الشاعرة في خاتمة القصيدة أن النداءات كلها قد ذهب صداها مع الريح، ولم تجد جوابا لها سوى في عالمها الداخلي الذي ترددت الأصوات فيه، فهي تعزي نفسها الثكلى بالرجوع إلى الناي لتبث فيه الحزن المشترك في جوف الليل معتقة البياض.

---

(٤٣) ديوان مدخل إلى الضوء، ٢٨.

يأتي المقطع الأخير بشكل نداء للنفس كذلك لتصبح القصيدة سلسلة نداءات ترتبط حلقاتها من البداية حتى النهاية، وتعود النهاية لتتصل بالبداية ليكون صوت الذات الشاعرة المحور الرئيس الذي تجتمع حوله بقية العناصر.

لقد أصبحت القصيدة دائرة مغلقة من المناجاة، تحتضن الذات الشعرية والمخاطب في مناخ صوفي تختلي فيه الشاعرة مع عشقها الذي تتوقد من أجله في جوف الليل معتقة البياض، وهي تمنح النهاية بصيص أمل تختم به القصيدة إذ تتمنى الوضوء من كأس المخاطب فاتحة الأمل لغد جديد يحقق الاتصال الروحي والجسدي مع الآخر.

المصادر والمراجع:

أ- الكتب:

١- تائية ابن الفارض الكبرى وشروحها في العربية، تحقيق ودراسة: د. عبد الخالق محمود عبد الخالق، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط/١، ٢٠٠٩م.

٢- التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري: عبد الحكيم حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة الرسالة، ١٩٥٤م.

٣- دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي: أ. د. ضاري مظهر صالح، دار الزمان، ط/١، ٢٠١٢م.

٤- ديوان الإمام العارف بالله الشيخ أبي حفص شرف الدين عمر بن الفارض، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٩١م.

٥- ديوان الحلاج، صنعه وأصلحه: د. كامل مصطفى الشيبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط/٢، ١٩٨٤م.

٦- ديوان الشبلي، جمع وتحقيق: كامل مصطفى الشيبي، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٦٧م.□

٧- شرح ديوان الحلاج: كامل مصطفى الشيبي، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٧٤م. □

٨- الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي: عدنان حسين العوادي، دار الرشيد للنشر سلسلة دراسات (١٩١)، وزارة الثقافة والإعلام، العراق،١٩٧١م.□

٩- الشعر الصوفي في القرن الثالث هجري: مريم عبد□النبي عبد المجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط/١، ٢٠١٢م.□

١٠- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية جيل الرواد والستينات): د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.□

١١- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط/٢٠٠٩م.□

١٢- لسان العرب: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، دار صادر،٢٠٠٣م.□

١٣- مدخل إلى الضوء: وفاء عبد الرزاق، مؤسسة المثقف العربي، سدني، أستراليا، توزيع العارف للمطبوعات، النجف، ط/١، ٢٠١٢م.□

١٤- مدخل إلى علم الأسلوب: شكري عياد، القاهرة، ١٩٨٢م.□

١٥- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة): عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط/١، ٢٠٠٧م.

بالمجلات العلمية:

١- أشكال الأداء الحركي عند المولوية: حسام محسب، مجلة الفن المعاصر (فصلية علمية محكمة)، مصر، أكاديمية الفنون، ع ٩ و١٠، ٢٠٠٩م- ٢٠١٠م.

٢- تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور: د. علي مصطفى عشا، مجلة جامعة دمشق، مجلد٢٥، العدد الأول + الثاني٢٠٠٩م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

إشراقات الكلمة في شعر وفاء عبد الرزاق

منذر بشير الشفرة *

حين تقرأ للأديبة وفاء عبد الرزاق تلج عوالم من الرمز وإشراقات من اليومي لا يمكن التصدي لسحرها فأنت القارئ المسكون بالحيرة زمن العنف والسطوة.

صوت وفاء عبد الرزاق ينبجس من ثنايا الحلم ويوقع خطى الشعرية التي تحيلك لـ "شناشيل بنت الشلبي" وظلال جيكور ونخل العراق الباسق. ليس للشعر من أفق غير التماس الحب زمن الحرب والبحث عن رؤى متجددة لذوات متفردة وعصية على الذات المغتربة كما جال بخاطر الغريب لألبير كامو[1] "ورؤى يوسف الخال في أسفار الخطا على صفحات التاريخ. ذلك هو قدر الأديبة والشاعر العراقية وفاء عبد الرزاق في بحثها عن موطأ قدم لإشراقات الطفل في الكتابة وتجاوز التجريب الذي عرفه شعراء المعاصرة العرب والذين أطالوا التأملات المشهدية في شطحة صوفية أو شكوى عدائية، فهذه التجربة الفريدة في الكتابة تدعو للإنسانية وتخلص من رحم المعاناة. إنك إزاء تجربة شعرية وسردية في آن ولا تستطيع ولوج " مذكرات طفل الحرب" دون تصور تماهي ذات الشاعرة مع هذا الطفل الرحمي .

الكلمات الوصفية التي تخترق مجاميع الشاعرة العراقية تلاعب ذات القارئ وتسير إلى متاهات الحلم لعله يفيق وينبجس من شجر الرمز وتشكلات الأيقونات المعهودة إلى حقيقة من الفضائل وإنسانية صادقة.

حصلت د. وفاء عبد الرزاق على جوائز نعمان للفضائل الإنسانية [٢]، وقد ولجت عوالم الشعراء المخترقين للمألوف نحو أفق أرحب للإبداع. يمكننا أن نصنف هذه التجربة المهمة في طبقة الشعراء المنخرطين في قاطرة الحداثة دون

---

* باحث في المسرح الفرنسي المقارن/ تونس.

القطع مع مسارات التراث المنبجسة من فيض الإبداع ووهج الخلق. أ لم يكن الحرف في البدء؟

لقد فقهت ذاكرة الشعر لدى وفاء عبد الرزاق سنة التجديد فأطلقت بيتها المسكون بلاغة وصورا متشظية:

"٥أيحصل أن يفيض قبرك عليك؟

سورة الفاتحة أم الفواتح؟ ...

٦ أو تتحدث عن الورد؟

لحظة أن يراك

يتهشم زجاج السر"

كلمات فرانسيس بونج ٣ تصدح بتفوق الكاتب وكلمته: "الكلمة هي آلهة...أنا ذاتي الكلمة...ليس سوى الكلمة" لكأننا بصوت الشاعرة وقد ضمنت أصوات الوداعة والطفولة في شراكة مخيالية مع صنوها في الابداع الشعري العالمي.

فهي تخلق في ذاتها أكوان الحلم للطفل الذي يكبر بها؛ وينأى بعيدا مثل طفل بودلير ولعبته الكريهة حيث لا حد للمنطق،Le joujou du pauvre

لم تنطلق الصورة من أكوان وفاء عبد الرزاق وتتشكل مثل كيمياء الشاعر آرثر رامبو؟

الذات لدى وفاء عود على بدء ومحاولة لاستنطاق المستحيل:

"تضرّعتُ وكحشرةٍ

أتساءلُ للمرّة الوهم:

ألا يفقسُ بيضُ الصبر؟

شزرتْ شهادةُ ميلادي

ولاكتْ

وحين بصقتني

رافقني الصبرُ شرطيّاً بعصاه."

لم كل هذا الأسى لليومي والنفس تحصد صورا للبؤس الإنساني في أضيق معانيه وأشنعها. كان لوفاء عبد الرزاق أن تنفذ من وهم الشعر الملتزم الذي أعطى درويش درسا رائعا في اختراق مساربه المألوفة وولوج عوالم الخيال المتدفق. وفاء عبد الرزاق مسكونة بحب أفلاطوني لا يفتأ يعبر عن قدسية التاريخ الرمزي فهي درويشية الرمز وأدونسية المخيال ووريثة شرعية للسياب، درة تخرق المألوف وفيضان الشعر في ألسن نسوية عربية وجدت في تحدي طابوهات السياسة والجنس والدين خير مجال للبروز ومكابدة فتح بوابة الخلود. أسلوب عبد الزاق فريد لا يحفل بالمتداول ويخيل للقارئ أنه متناول وملقى على مقربة من أيدي الملتقطين إلا أنه عصي وقادر على المخاتلة وصرع كل محاولات العقلنة. خيال وشحنة دين للتسامح والتضحية عبقت ريحها بقصيد عن الخلق:

" ضيق ولئيم هذا الذي يدعى الفضاء

الذي يلتهم قطع الحلوى

لم يدر باني ضممت يدي حتى أدميت قبضتها

وأنا أتخيل أن الخشب المغروس في راحتها

قطعة الحلوى

سأغمض عيني لأتخيل

أن الجرذ المتهر أخي الصغير."

يجب إعادة قراءة شعر وفاء عبد الرزاق من منظور جديد لا يسند تقويمه لمجاملة امرأة جميلة مغتربة ولكن يسافر بناظريه بين سطور الحداثة وقد حلقت عاليا في آفاق الأيديولوجيا وأثمرت شهادة للتاريخ عن طفل يمحى كما العلامة المميزة تمحى وتذوب. لا مأوى للروح غير البحث عن صور متناثرة ووطن يسكن الورق:

في قصيدها "مأوى" مشهدية مسرحية ساخرة ومأساوية وميلودرامية:

" أسرح شعر الطرقات

من صور تشبه البحر

بينما الطائرات تسرح شعر البيوت

وتنظفها من أبنائها.

الابتكار أحد أوجه المستحيل

علبة فارغة أثقبها

وهاتفت طفلا في مسرح

سرني عزفه على البيانو."

البيانو ونقراته توحي بمحاولة البحث عن دواعي جديدة للمروق الى عوالم الفن وهو ذات السفر إلى بيانو بولانسكي في فيلمه عن النازية (رغم انحيازه إلى الرواية السامية) فالموسيقى سفر وتوحد للنسيان وهو ذات النبض الشعري الذي توحي به آمال غنائية في كتابة درويش ومواويل فاروق جويدة الساحرة.

ليس من بد من إيراد مقاربات للمجموعة المشحونة رمزا ورقصا على أنغام المدنس والمقدس حيث أشكال التأويل الذي عرج عليه كل من تودوروف وجيلبار دوران TTodorov et Gilbert Durand إذ أن الإشراقات الصوفية في كتابات الشاعرة ملمح لليومي وتوق للمطلق في آن واحد. لا نقول مجاملة إذا صرحنا باستشرافية شعر وفاء فهي تعلن أن بالألم وحده يمكن للإبداع أن يلج الخلود.

وبتألم الأنا وأزمة المشاعر المتدفقة يتلون الشعر بأصداء اليومي ومساراته وينقل هذه الدورة الوارفة من ضلال النفس وحيرتها حتى تصل إلى وردة الحب

الصادق فالعمى بصيرة والشكوى أمل وتأمل بكل ما توحي به الصوفية من رمزية:

" أتقيأ أيامي، وأشتم رائحة ولادة العهد

ومن ضلل النمل ليبقى أعمى

أتقيأ كل العميان

الذين يرمون لدمي

كسرة حياة

وأطوي ثيابي عن الفتك

أحادثها:

ألا تحبين الورد الأحمر؟"

لنا أن نعود إلى تقسيمات النقاد لمراحل تعاقب التجارب الشعرية وهي إجرائية مع إمكان ارتباط بعضها ببعض بوشائج رحمية من الفعل الشعري.

يعتبر الشاعر والناقد اليمني عبد الله العذري أن حركة الحداثة في العالم العربي نسبة لروادها قد مرت بأربع مراحل هي:

المرحلة الأولى: بدأت مع "حركة التفعيلة" في العراق على يد الثلاثي المعروف نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي مضافا إليهم الشاعر بلند الحيدري، وتعتبر قصيدة " المطر " التي نشرها السياب في مجلة الآداب عام١٩٥٤ نقلة نوعية مهمة في الشعر العربي الحديث.

المرحلة الثانية: بدأت مع ظهور جماعة مجلة "شعر" في بيروت، ومن أبرز روادها صاحبها ومؤسسها يوسف الخال إضافة إلى الشاعر أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة ومحمد الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ ورياض نجيب الريس وعصام محفوظ ونذير العظمة.

المرحلة الثالثة: وهي تجربة يونيو حزيران الممتدة بين الأعوام ١٩٦٧-١٩٨٢ ومن أبرز روادها الشاعر نزار قباني وفدوى طوقان وسميح القاسم ورشيد حسين ومعين بسيسو وصلاح نيازي.

المرحلة الرابعة: وهي تجربة "بيروت١٩٨٢"ومن أبرز روادها خليل حاوي وصالح مهدي وسعدي يوسف ومحمود درويش. وهي المرحلة التي برزت فيها وفاء عبد الرزاق مع ثلة من أصوات الترميز والولوج إلى مكامن الأشياء كموسيقى التخت الشرقي لشربل داغر وملامح النساء للشهاوي وصمت الكلمات لآمال جبارة وترانيم الشدو لشوقي بزيع والعزف النسوي المنفرد لميسون صقر والكمان الجبراني في شعر أحمد إبراهيم البوق وسكينة الوجد لدى جميلة الماجري القيروانية...(وسنفرد لكل دراسة مخصوصة) نحن نرى خلافا لما يمكن أن يتصوره جل النقاد العرب أن هذه المجلة هي الأكثر بيانا لأكوان شعرية مختلفة الأنساق والدوائر دون الولوج إلى موضوع "التفعيلة" والنسقية مما يحد من قيمة الخيال الشعري وأبعاده.

لدى المناضل "تشي غيفارا" نبوءة أخرى تسخر من اليومي قصيد يحيلنا لنضال سري لدى الشاعرة وفاء وعالمية تبصرها فهي تبدع في الشعر والسرد في آن، هي جريمة الخطيئة وقد وجدت لها مرفأ للذة والأفول مثلما كان قد سطره الناقد جورج باتاي في تلوناته عن الموت:

"أيها السيد كنا ننحني
لسياط اللذة المستعجلة
نحن أطفال السنين الموحلة
لم يعلمنا أب أن نستقيم
لم يعلمنا نبي واحد
أن نشتهي باب الجحيم."

لا يمكننا المرور على التجربة المنغولية لوفاء عبد الرزاق دون ذكر فنيتها الهائمة في حقول الشعر:

"فتنة لا تعرف

ذنبي حبك

أنا التي يرقش خدها خبزك

اقتسمته وأظهرتك"

كيف لنا أن نفهم الحداثة الشعرية؟ وما هو جذر أزمة التواصل بين الشاعر والمتلقي؟

إن استعراضاً بسيطا لتجارب الشعر عبر التاريخ يقودنا إلى استنتاج مفاده أن الكتابة وعي. قول أبي تمام: وأنت لمَ لا تفهم ما يقال.؟!! في الرد عمن يحاول فرض تبسيط للقول في الخطاب الشعري الملتزم.

إنّ مشكلة الشعر تعزى إلى طبيعة اللغة الشعرية وأنساقها، وإلى كون الشاعر يعجل بادعاء الفرادة وسعيه إلى تعميق شاعريته وإحساسه بحريته فالحرية وعي وليس اتباعا لموضة شعرية تتصدرها فلسطين والعراق، وعدم انشغاله بالآخر أثناء الكتابة في الوقت الذي تسعى فيه عامة الناس إلى جعل الكتابة الشعرية نوعا من الهروب.

"حكاية منغولية

أنا المنغمة المنغمة. نمت غير نائمة

لا ينام ماؤك في بصري

طالبتني عوضا، فاستعنت بك

حسبك...حسبك

لا يوصل مقطوع وفريدتي

أوصلت لأمي بيائك

هيأتك، وتركت الحروف تستعصي"

ليس من شك في تلاعب الحروف في حقول المعاني وبنية اللغة اللاعبة التي بينها هويزنقا في مقارباته للإنسان اللاعب.

بينما جوهر الشعر الأصيل يكمن في كونه رمزية تفرض صمتا إيحائياً تأملياً... حسب كريم الوائلي، فالشعر عالم متطور متناسق ومدارس مترادفة ومتعاقبة ينهل بعضها من بعض وفي التقسيم تأريخية بينة للناقد المعروف بحرفية تفصيلية. ونحن ارتأينا التحوير الجزئي للتقسيم حتى يقترب أكثر من الموضوعية ويفصل الجمالية عن الأخلاق."

ويمكن القول نظريا أن الحداثة مرت بالمراحل التالية:

١- المرحلة الأولى: بدأت سنة ١٩٣٢م، نشأت جماعة أبولو التي دعا إلى تكوينها الدكتور أحمد زكي أبو شادي، ورأينا من خلال حديثنا عن هذه الجماعة كيف أنها تبنت مذهب الفن للفن، وهو مذهب علماني، يهدف إلى إقصاء الدين وإبعاده عن كل جوانب الحياة، تمهيداً لتقويضه والقضاء عليه، واعتناق جماعة أبولو لهذا المذهب جعل السريالية والرمزية والواقعية تتسرب إلى شعرهم. مع ما للشابي من أثر في تعميق رومنسية حالمة.

٢- المرحلة الثانية: وهي المرحلة اللاأخلاقية، والتي ظهرت في شعر نزار قباني، وفيه تمرد على التاريخ، ودعوة إلى الأدب المكشوف.

٣- المرحلة الثالثة: التي بدأت سنة ١٩٤٧م عندما نشرت أول قصيدة كتبت بالشعر الحر لنازك ملائكة، ويمثل هذه المرحلة البياتي، وصلاح عبد الصبور، والسياب.

٤- المرحلة الرابعة: ويحتلها أدونيس، وهذه المرحلة من أخطر مراحل الحداثة، ودعا فيها أدونيس إلى نبذ التراث، وكل ما له صلة بالماضي ودعا إلى الثورة على كل شيء وهو في هذا يدعي أنه من دعاة الإبداع والابتكار مع أن ما

يردده ليس بجديد، فهذه دعوة الماركسية والصهيونية ألبسها لباس ثورته التجديدية لتحقيق الإبداع الذي يدعيه".

تقول الكاتبة الحداثية خالدة سعيد في مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثالث صفحة ٢٧ في مقال لها بعنوان: (الملامح الفكرية للحداثة) : "إن التوجهات الأساسية لمفكري العشرينات، تقدم خطوطا عريضة تسمح بالقول : إن البداية الحقيقية للحداثة من حيث هي حركة فكرية شاملة، قد انطلقت يومذاك، فقد مثل فكر الرواد الأوائل قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة، وأقام مرجعين بديلين، العقل والواقع التاريخي، وكلاهما إنساني، ومن ثمّ تطوري، فالحقيقة عند رائد كجبران أو طه حسين لا تُلتمس بالتأمل والاستبصار عند جبران، وبالبحث المنهجي العقلاني عند طه حسين".

ونحن وإن نختلف مع مقاربة كريم الوائلي بإيراد مزج للمنظومة الأخلاقية والفكرية مع البعد الجمالي فنحن نثني على إلمامه وتشربه من موارد الحداثة.

شواهد ومقاربات

تذكرنا كتابات وفاء عبد الرزاق بهذا الصوت النسوي الفريد لفدوى طوقان وما قدمته من شهادة على العصر:

لن أبكي

فدوى طوقان

على أبواب يافا يا أحبائي

وفي فوضى حطام الدور.

بين الردمِ والشوكِ

وقفتُ وقلتُ للعينين:

قفا نبكِ

على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

وتنعى من بناها الدار

وأنّ القلبُ منسحقاً

وقال القلب: ما فعلت؟

بكِ الأيام يا دارُ؟

وأين القاطنون هنا

وهل جاءتك بعد النأي، هل

جاءتك أخبارُ؟

هنا كانوا

هنا حلموا

هنا رسموا

مشاريع الغدِ الآتي "

إن لأصداء طوقان في شعر عبد الرزاق عبق الريح الطيبة وآثار الفرد في الكتابة الشعرية.

هؤلاء القاطنون ببصر عبد الرزاق تشرع سفنها للمستحيل:

" بسكرة الرمان أفرد غروري، أيها الكاهن

وأفتح صدري للغليان، أتملك الدنيا بغيرك؟

إنها أيامي التي تشققت أقدامها

تركض بخمس وثلاثين سجينة، وبتجاعيدها تشق الفاصلة."

شعر لا يني يستنطق دارا ثانية للخيال.

وخلال قصيد " ندى الورد" تضمن وفاء عبد الرزاق سمة الجنون الخلاق من خلال الفن الطامح للحرية وبينها وبين قباني وشائج قربى"

" من أنت لألبسك حين يسكن الهاتف

وينتابني رقص مجنون

أدور كاحتراق الظلمة بين الجدران

وأردد كل الأرقام

لعلي أجدك في هواء قرص الدائرة"

هي الكتابة على حافة السريالية تنحت رسم الكلمات وتوقع لإشراق جديد ودنيا من العواصف المثمرة. ذلك هو ذات النسق في كتابات الشاعر نزار قباني في تطلعات هامات قصائده أي دنيا الغريب.

منشورات فدائية على جدران إسرائيل

نزار قباني

-١-

لَنْ تجعلوا من شعبِنا

شعبَ هُنودٍ حُمرْ

فنحنُ باقونَ هُنا..

في هذه الأرض التي تلبس في مِعْصَمِها

إسوارةً من زهرْ

فهذه بلادُنا

فيها وُجِدنَا منذ فجر العمرْ

فيها لعِبنا.. وعشِقْنا.. وكتبنَا الشِعرْ

مُشَرِّشُونَ نحنُ في خُلجانها

مثلَ حشيش البحرْ

مُشَرِّشُونَ نحنُ في تاريخها
في خُبزها المرقوقِ.. في زيتونِها
في قمحها المُصفَرّ
مُشَرِّشُونَ نحنُ في وجدانِها
باقونَ في آذارها
باقونَ في نيَسانِها
باقونَ كالحَفْرِ على صُلبانِها
وفي الوصايا العشرْ...

لا يستطيع القارئ لوفاء عبد الرزاق من السفر بعيدا عن ابن جيكور وموسيقاه الفريدة التي تجعل من وفاء امتدادا لشعر الطفولة والنشأة

" وطفل منغولي
يلعب بصفارة
هف...
هففف...
هف
نهاية الحكاية"

هي الحياة أنشودة لا تنضب والوطن فيها لحن.

أنشوَدة المَطرَ
بدر شاكر السياب
عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،
أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر.
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهَرْ

يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَر

كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ ...

وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ

كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء،

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء

ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!

كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ

وقطرةً فقطرة تذوب في المطر ...

□

.... ❖❖❖❖❖ ....

---

١. الغريب، « L'étranger » d'Albert Camus, Folio

٢ ديوان. من مذكرات طفل الحرب وحكاية منغولية سنة ٢٠٠٨

٣ فرانسيس بونج Francis Ponge « le verbe est Dieu ! Je suis le Verbe ! Il n'y a que le Verbe » La rage d'expression.P.311

٤ من مذكرات طفل الحرب ص.٤٤

أثر المفارقة في رسم الصورة الشعرية بين عنوان القصيدة وجسدها البنائي في شعر الشاعرة وفاء عبد الرزاق ديوانها "لا تُرثى قاماتُ الكريستال" اختيارا.

أ.د. محمد عويد محمد الساير*

التضاد، او التوهم، أو القلب المألوف، أو المدح بما يشبه الذم والذم بما يشبه المدح ... وغيرها، مصطلحات نقدية وأدبية ودلالية لمصطلح المفارقة، ولمفهوم المفارقة في دراسة أدبنا العربي الكبير في عصوره كلها وفي أجناسه وفنونه أجمعها.

وتحتل المفارقة مكاناً مرموقاً في مفهوم النقد الادبي الحديث، وبين ذائقة الناقد الجدي المميز لأنها تحتاج الى فكرٍ عالٍ، ووعي كبير بكاتب النص ولما يريده من خلال استعماله لمفارقات تأتي في اثناء نصوصه الإبداعية تؤدي وظائف عدة منها السخرية، ومنها المدح بما يشبه الذم، وفيها نقد الواقع المعيش لدى هذا الأديب، ومنها نقد المجتمع الذي يكون هذا الواقع ... وإلى غير ذلك.

وأنواع المفارقة كثيرة ولا حد لها، وفي رأيي المتواضع البسيط انها ما زالت تنفتح على دلالات أخرى غير ما كتب عنها بحسب طبيعة النص الأدبي، وبحسب ظروف مبدعه، ومن هنا فإن هذه الدلالات ستولد أنواعاً جديدة من المفارقات يكون فيها الاجتهاد من نصيب الدارس والناقد، ويحق له الاتساع فيها ما سمح له بذلك النص الذي بين يدي، وما كان ذكاء صاحب هذا النص، وكيف يوظف هذه المفارقة في إيصال تجربته الشعرية والشعورية إلى المتلقي.

في ديوان (لا تُرثى قامات الكريستال) للشاعرة العراقية المبدعة وفاء عبد الرزاق، رأيت مفارقات كثيرة، ولاسيما بين العنوان في قصائد هذا الديوان وبين

* كلية التربية الأساسية في جامعة الأنبار/ العراق.

الجسد البنائي والموضوعي لكل قصيدة من قصائده وفي كل نص شعري من نصوصه الشعرية. فالعنوان الرئيس أو العتبة المركزية الأولى (لا تُرثى قامات الكريستال) فيه مفارقة ضدية خارقة للمألوف. الرثاء البكاء والحزن، القامة الشموخ والعنفوان، الكريستال والجمال والنفاسة والتألق، كيف جمعتها الشاعرة في عنوان واحد وكيف كانت عناوين القصائد الفرعية (الداخلية) معبرة عن هذا العنوان الرئيسي الأول.

ولو عملنا مسرداً لكل كلمة جاءت في العنوان الرئيس ودلالات كل كلمة جاءت فيه لتكشف لنا الآتي:

أصل الكلمة: **دلالات المفارقة :**

البكاء بكاء القامات

الرثاء: الحزن على قامة الوطن والحياة

الألم: الألم من قامات المجتمع الميتة

أصل الكلمة: **دلالات المفارقة :**

الشموخ: الشموخ بواقعٍ مزرٍ

قامات (بالجمع): العنفوان عنفوان بالجوع والفقر

المجد التليد المجد الماضي والتحسر عليه

أصل الكلمة: **دلالات المفارقة:**

اللمعان والبريق اللمعان في تزيين الباطل

الكريستال : النفاسة والجوهر الثمين، الثمين في حب الوطن والمجتمع

الندرة والتميز والتفرد التفرد في حب الوطن والمجتمع

الآن وضحت، أو ربما وضحت دلالات العنوان ومفارقاته. وهذه الدلالات والمفارقات هي ما تريده الشاعرة من الديوان كله، ومن قصائدها التي احتجنت هذا الديوان ومثلت شعرها فيه. وما على الآن إلا أن أسعى لتهشيم الكريستال في جسد القصيدة الوفائية في ديوانها هذا من أول العنوان إلى آخر لوحة في أية قصيدة منه باحثا عن المفارقة وأثرها في رسم الصورة، كما كان مع العنوان الرئيس.

في قصيدتها " قامت لشوارعهم" يحكي العنوان مفارقة جدية يترجمها النص الشعري في كل لوحة من لوحاته، وفي كل شطر من أشطره. العنوان " قامة" بالنكرة والتنوين يدلان على الشموخ والقوة والمستقبل. " لشوارعهم"، المكان الحضري لعتبة فضاء الوصول، تحوي هذه الشوارع الأشياء الكثيرة، وتحوي الناس، وتحوي وتحوي.. ولكن أين هذه القامة في النص؟! ومن هم هؤلاء الناس الذين جاءوا في هذه الشوارع؟! هنا تكمن المفارقة اللفظية، والتراكيب اللغوية الجزلة القوية التي ترسم المفارقات الكثيرة في جسد القصيدة عند وفاء عبد الرزاق في نصها الشعري هذا. تقول:

أطفال الشوارع ...

الشتاءُ يمارسُ سطوتَهُ على جلودهم

والصيف يغطيهم بالأسفلت.

أعيادُ ميلادهم شطائر تعفّنت بالوقت

والسعادة غبيةٌ وعانسٌ

الملابسُ هجرتهم

وتركت سرطان المزابل يلتهمُهم،

على حذر يمّرونَ في شارعٍ قديم

خشيةَ إيقاظ الحشراتِ اللاسعة

يغتسلون بدموعهم لئلا يرى البعوض أَرَقَهم

فيدفنُ جثّتَهُ بينَ أجفانهم.

أية قامةٍ هذه التي تأتي في عنوان القصيدة؟ وأين الكريستال المنثور المتألق في حكايات هذه الشوارع ومن فيها؟! المفارقة هنا هي التي لعبت بلغتها الدلالية والوظيفية في رسم العنوان، ورسمت العلائق الباكية والمحنة بين هذا العنوان وصورته وبين جسد القصيدة ومفاصلها البنائية ولو زدت من أشطر النص ما خرجت عما قدمتُ فيه من قول.

وتلعب المفارقة الضدية (بالتضاد) لعبتها الراقية العالية في رسم الصورة في عنوان القصيدة عند وفاء عبدالرزاق في قصيدتها "قاماتٌ يُشبهها الكريستال" . فأين هذه القامات اللامعة في بناء القصيدة ومفاصلها الحيوية التي تتحدث عن ذلك الفقير، ساردة لنا تهمه الخطيرة التي أودت به إلى السجن. والمفارقة بالتضاد شملت النص بكامله، فهو قصير في النظم، قليل الأشطر، إلا أنه كبير الدلالات، كبير المعاني. تقول الشاعرة في نصها الشعري هذا:

...فقيرٌ...

سجنوهُ بتهمةِ الخُبزِ

والسطو على فُستقٍ

سقط من يدِ طفلٍ تشاجرَ وآخرينَ

مؤكداً لم يذكره في العشاءِ الأخير

لهذا سطتِ المحكمةُ على آخر رمقٍ له !!!

ولو استمرُّ مع هذه المفارقة الضدية مع نص شعري آخر من نصوص هذا الديوان عند الشاعرة وفاء عبد الرزاق، لرأينا جليا أثر هذا النوع من المفارقة في رسم صور الشاعرة من أول العنوان. ففي قصيدتها التي وسمتها ب (تيهٌ كريستالي) بدت الذات (الشاعرة) مشحونة بعنفٍ مع هذا التيه. والشاعرة المبدعة وفاء عبد الرزاق شاعرة مثقفة بثقافات واسعة، فهي في هذا العنوان إنما تبصر قصة التيه ودلالاته الجمة التي توصف لها بنو اسرائيل قوم سيدنا موسى (عليه السلام)، التيه هنا مفارقة الضياع، يتضاد مع "الكريستال" لفظاً ومعنى ومدلولاً. هذه المفارقات بالتضاد حملها العنوان. ولكم هي واضحة، ولكم هي مؤثرة.

أما في جسد القصيدة ومفاصلها البنائية ولوحتها الفنية، فالشاعرة لا تنسى أثر المفارقة بالتضاد في رسم صورها الشعرية الزاهية في الرسم، الباكية المتألمة في الدلالات، هذه الصور المتشاكلة المتوافقة مع العنوان الأول والرئيس من خلال المفارقة الضدّية، ولنأخذ مقطعاً حيويا من جسد قصيدتها هذا، ولنبصر ما فيه من مفارقات مؤثرة في رسم الصورة وتشكيلها عند الشاعرة، تقول:

.. غيمةٌ..

أي غيمتي التائهةَ

يا مَن حسبُتَك إلهاً

فتضرّعتُ لصبرِك الطويل!!

أحقاً أنتِ واسعةُ العينِ؟

يتساءل الطفلُ الذي احترق ببغداد البارحة

هذا الذي لعب الوردُ براحيتهِ

لستُ أنا من يخنقهُ السؤالُ

إني أرشوكِ بماءِ النهرِ

الطريق دبابيسُ

فكيف أمشي إليهم

وقد تهشم تحت قدمي الزُّجاج؟

قابلةٌ تُولّدُ البحرَ

قابلةٌ تُولّدُ النهرَ

وجرّةُ الصمتِ تتكسّرُ على الضفاف!!

نلحظ التكرار في قابلةَ، الذات-كما سلفت – المتشنجة لعلامات الترقيم النقاط الكلام المحذوف (...). علامات الاستفهام (؟) علامات التعجب (!) بعد ذاتها علامات الترقيم هذه هي التي تساهم بل وترسم الصورة الشعرية للذات المتشنجة، وتعبر عن مشاعرها وآهاتها وهي تتكلم عن الطفل الكلام البليغ المؤثر في اللفظ والدلالة، وفي المفارقات التي حدثت معه وهي مفارقات طرحت قضية الطفل والمجتمع العراقي الذي يعيش فيه هذا المجتمع الذي بات يزرع كل هذه الأشواك، ويرسم كل هذه الأحزان، ولا يصنع الحياة، ولا يفقه المستقبل بلا ذنب، وبلا سبب ..... فهو لا يدري إلى أين سيوصله الطريق؟! أو إلى أين ستكون النهاية؟!

وإذا تتبعت هذا النوع من المفارقات في ديوان الشاعرة الكبيرة وفاء عبد الرزاق (لا تُرثى قامات الكريستال). وجدتها كثيرة كثرة مفرطة، وهذه المفارقات الكثيرة تعبر عن دلالات كثيرة، وترسم صورا كثيرة أيضا، لا يخرج مضمونها، ولا تبعد

أفكارها ومعانيها عما قدمت فيه القول. وأكثر هذه الصور رسمت مجتمع الشاعرة ولاسيما بعد العام ٢٠٠٣، وما حدث فيه رسميا واقعيا يشوبه المزح، وتقصه المفارقة، وتساهم في نقل تجربة الشاعرة الشعرية والشعورية مساهمة حقيقية فعالة إلى القارئ والمتلقي في كل مكان. فالشاعرة وفية لمجتمعها، وفية لموطنها، وفية لشعبها، ولكن لمن يسمع؟! ولمن يقدر ويحترم إذا سمع؟

وأما عن المفارقة الدرامية، فهي تقوم على الصورة الكلية، ويبقى العنوان هو الذي يفتح شخصية المبدع، ولاسيما مع الشاعرة في رسم هذا النوع من الصورة وقيامها على المفارقة بالدراما، وتجليات هذه الدراما من الواقع الذي تنبثق من رحم القصيدة الحديثة والقصيدة المعاصرة. وأما وظيفة الدراما فهي مشاهدة ترسم الصورة الكلية من أول العنوان عند الشاعرة وفاء عبد الرزاق في ديوانها "لا تُرثى قامات الكريستال" وهي ناجحة إلى حد كبير في رسم هذه الصورة الكلية، وفي التنقل بين مشاهد مختلفة من مشاهد درامية محزنة ومتألمة في الكثير منها. في قصيدتها التي وضعت لها عنوان هو (قامةٌ للغريب فيه)، بدا العنوان غريبا، وعاد غريبا في النص والصورة الشعرية أيضاً، ولاسيما في أشطره الأخيرة. القامة هنا هي الغريب الذي بات غريبا وهو يدافع عن وطنه ومكانه وشعبه وما حل من مسميات من وجهة نظر الشاعرة وفاء وفي نصها الشهري هذا؟!؟!؟! الحرب التي جعلت هذا الغريب غريبا؟! ولكنه قوي وصوته مؤثر في جنود الاحتلال البغيض مهما كان هذا الصوت هادئا وضعيفا؟!؟! والغريب (المقاوم) سيبقى قامة فيه، في هذا المكان (الوطن) وفي هذا المكان (الشعب) (المجتمع)، وفي هذا العدو (المحتل البغيض) تقول الشاعرة في نصها الشعري (قامةٌ للغريب فيه):

.. حبٌ غريبٌ ..

أحببتُ كعادتي

تجاعيدَ المرايا

وضحيّةٌ

أسندت الحروبُ جدائِلَها

على الرُّكامِ

ممنونةٌ منها،

سيدةُ الزوبعة

الحربُ

التي اذعنت جيدا للجرائيمِ

وعلى مرأى مِن السماسرة

مثل ضفدعٍ رخوٍ

أزعج الجنودَ بنقيقهِ

فسُحقَ!؟!؟!

وأما في نصها الشعري الذي وسمته بـ (قامتُكَ سيدي)، وهي قامة واحدة في الأصل والتفكير، قامة ذلك الزوج، ذلك الرجل الخلوق الكريم المحبّ الذي رحل عن دنيا الشاعرة وفارقها بلا أوبة. المفارقة الدرامية هنا تنفتح على مظاهر الطبيعة بشكل ملفت للنظر، مؤثرٍ في رسم الصور مُستدعٍ لمفارقات جديدة توظف توظيفاً بنائياً في خدمة النص الشعري وتجعله يطول ليحكي لنا مشاعر الشاعرة فيها أمام هذا الراحل الكبير، وأمام هذا المودّع الذي لن يحل إنسان محله في حياتها وفي شعورها وفي ذاكرتها، مهما كان هذا الإنسان الجديد من القوة والنبل والشجاعة والثقافة والكرم.

وتنفتق الدراما على مفارقات خفية وظاهرة في هذا النص، تساهم الصورة المكتملة في رسمها وحدة شعورية واحدة، وتشكلها تشكيلا مسرحيا أحياناً، وتؤدي الألفاظ، وفنون البيان، وأنواع الحواس وذائقة المناطة بها في تشكيل هذه الصور وبناء مشاهدة الدراما في النص الشعري هذا عند الشاعرة وفاء، وهي كما قلت تتواتر بناءً ومضموناً وشعوراً ودلالة ورسماً مع العنوان ومع كل مشهد من مشاهد القصيدة داخل هذا العنوان. هاك القصيدة كلها سيدي القارئ، وهي كفيلة بنقلك إلى عوالم وفاء عبد الرزاق الشعرية، عوالم قضايا الوطن والإنسان في مشاعرنا وعواطفنا، والإرهاصات الكثيرة التي تعتليها حياتنا في أصعب الأوقات، وأحرج الازمان:

... غرغرينا ...

النهارُ بوابةٌ

من ضلوع

والليلُ نوافِذُ خرساءُ

كيف أدخلُ

والبابُ ليست لي

الأرضُ ليست لي

السماءُ هي الأخرى بلا مفتاحٍ

أَرتعدُ

مثلَ قطرةِ مطرٍ هاربة من الريحِ

العاصفةُ تخونُ

وأنا الرعشةُ تحت السهمِ.

لقد تركتُ عيني إلى الوداعِ الاخير!

مضخمة بسجنِكَ

أسافرُ بلا حقيبةٍ

تكفيني قطرةٌ من ذي الماءينِ

على كلّ من يذهبُ اليكِ

أن يتطهّر ويرفعَ رأسه عالياً

يأخذُ بعض طبائعَكَ ليتعرفَ عليهِ النهرُ

ويدخلُ دونَ هويَّة اخرى

رفعتُ رأسي وحاولت التطهّرَ

صرخت روحُكَ على جسدي

لن اغادرَكِ

حاولتُ التعطر

استدار مسك تُرتبكَ

أنا البدءُ، الختامُ

التطهّرُ، الخطوةُ،

الحافلةُ والرُّجوع

قطرةُ يا ملاكي الوحيدةَ

الفضاءُ مَليءٌ بالأمكنة

والأمكنةُ فضاءٌ ضيّقٌ

كُل ما آمله مِنكَ

أن نتغلغلَ في النّورِ

ونقرأَ اسمينا

للقصبِ أحمالٌ مُوجعةٌ

والأهوارُ حديقةٌ ناياتٍ

وأنا حديقةٌ مهجورةٌ

لا تُزهرُ الا بينَ يديكَ

أريدُ السفرَ

والتذاكر خرساءُ

القطارُ الطائراتُ،

جُثَّث

والمسافةُ تدورُ حولي مثل دوّامة

أدورُ معها مؤمنةٌ

أن ما اتلفتهُ " العزعزينا " يُقطعُ

فاقطعهم سيدي ولو كانوا نصفكَ.

نعم هنا المرض الذي سببه الموت، هو الذي بنى القصيدة بناءً دائرياً ابتدأت به الشاعرة وانتهت به، وهذا ما يدل دلالة قاطعة على عظم المأساة، وكبر المشاق التي تحملتها الشاعرة مع زوجها، وقسيم حياتها الروحي والمعاشي ومن كوّن أسرتها، ومن رحل معها وعاشرها حقب طويلة ومهمة من حياتها،

ولاسيما تلك الحياة كانت في مواقع الصبا وأحاديث الزمان المفرح، والمكان المتفائل، أيام كان الفرح حقيقة، وكان التفاؤل واقعا وشعوراً لا يمل منه أحد.

القصيدة تلونت من لوحات، واللوحات كونت المشهدين في الدراما الشعرية التي جاءت في النص الشعري عند الشاعرة وفاء عبد الرزاق في قصيدتها هذه. المشهد الأول انتهى بقولها:

الحافلةُ والرجوع.

والمشهد الثاني انتهى بنهاية النص، ببناء دائري واضح الدلالة والمفاهيم والمضامين والافكار، وكما قدمت فيه القول.

ويبرز أن الشاعرة واضحة كثيرا في لوحات النص وفي مشهديه. فهي تعبر عن مشاعرها وأحاسيسها أمام هذا المرثي، وتستنطق له كل هذه المظاهر الطبيعية الباسمة التي ترسم مشاعرها، وترسم ألوانها وفعالها مع كل لوحة من لوحات القصيدة. أما المكان والزمان فقد انتشرا بوضوح بين لوحات القصيدة وساهما – على عادتهما – في بناء المشهد الدرامي، والبوح بدلالاته مع كل شطر او لوحة او لفظ وردا فيه من اشطر النص ولوحاته وألفاظه.

وبقي الحوار المتخيل الموهوم هو من فرج كثيراً عن مشاعر الذات، ونقل إلينا صورة الآخر الرجل (الزوج المُرثى). وبهذا تكون أغلب عناصر الدراما حاضرة في مشهدي القصيدة عند الشاعرة وفاء في هذا النص. أما المفارقة انتشرت هنا وهناك بكثرة مع هذه العناصر ورسمت الصورة الشعرية بفنونها ووسائل ومدلولاتها، وأبقت على قامات ذلك السيد المشرعة عنواناً وشموخاً وقوة في الذاكرة، وكلها ضعفاً وبكاءً والماً وحزناً ووداعاً في دنيا الواقع المعيش عند صاحبة النص، وفي مشاعرها الآنية وواقعها اليومي المعيش.□

.... ❖❖❖❖❖ ....

رحيل فضيلة "شيخ الهند" العلامة المحقق النابغة محمد عزير بن شمس الحق – رحمه الله تعالى

د. سعيد أحمد المُشَرَّفي الميوَاتِي *
almusharrafi96@hotmail.com

يوم السبت، الموافق ٢٠ ربيع الأول، من عام ١٤٤٤هـ. -(١٥/١٠/٢٠٢٢م)- لم يكن باليوم المعتاد، على الطلاب، وأهل العلم والحكمة، والدعاة والباحثين المحققين والكتَّاب، وبخاصة في شبه القارة الهندية؛ فقد فوجئت الأوساط العلمية والشرعية والبحثية والدعوية والتاريخية واللغوية والثقافية إضافة إلى مجال الترجمة من وإلى العربية؛ برحيل فارس كل تلكم المجالات: فضيلة العلامة الفقيه المحدِّث (طالب الحرمين) الشيخ محمد عزير بن شمس الحق بن رضاء الله (الهندي)، المعروف بـ . .(الشيخ عزير شمس) -عليه رضوان الله ورحمته-؛ وذلك مساء السبت (ليلةَ الأحد)، بُعيدَ أذان العشاء بمنزله بمكة المكرمة عن عمر ناهز خمسة وستين عاما؛ بسبب توقف حركة القلب أثناء نهوضه من مجلسه للوضوء؛ استعداداً لصلاة العشاء، بحضور كوكبة من طلاب العلم وضيوفه الكرام. وكانت وفاته -رحمه الله تعالى- فاجعة مفاجئة، وصدمة كبيرة جدا لفَّت وجوه الكثير بالحزن والكآبة والوجوم.

ويعتبر الشيخ -رحمه الله تعالى- حقًا من نوابغ الزمان ونوادره، واستقبله التاريخ من أوسع أبوابه. وقد تأثر برحيله كل من عرفه سواء عن كثب أو عن طريق آثاره العلمية. ومع أني لم ألتق بالشيخ إلا أحايين قليلة، بيدَ أن حبي له عن ظهر الغيب كان عظيما، وكنت -دائما- أنتشي فرحًا وافتخارًا واعتزازًا بشخصه العظيم وأخلاقه النبيلة وأعماله العلمية التي تنحو منحى موسوعيا

---

* أستاذ مساعد، كلية الدراسات الإسلامية واللغة العربية، جامعة جُميرا، دبي، دولة الإمارات العربية المتحدة.

من طراز فريد ور صين، وكنت أتخيله □رحمه الله- مظلةً ذات ظل ظليل، تـ ستظلها الثقافة العربية والإ سلامية في الهند وخارج الهند كذلك؛ وجدارا ذ ستند إليه في الخطوب والمدلهمّات...؛ فغ شي خاطري من يم الحزن والأ سف والحـ سرة ما غ شيه، خا صة لأن أملي فيه كان كبيرا جدا، بأن الله سبحانه وتعالى سوف يـ صلح على يديه من شؤون بعض فئام المـ سلمين، وجمعياتهم ومدارسهم وكلياتهم في الهند إصلاحًا جذريًّا...الخ، ولكن:

يُريدُ الـمَرأُ أنْ يُؤتَى مُنَاه ❖ وَيَأبَـــــى الله إلَّا مَـا يَشَــــــــاءُ

ولم أستطع التخفف من وطأة هذا الحزن الجاثم على صدري وآثاره إلا عبر هذه الأبيات المعدودات في هذه القـ صيدة المتوا ضعة، التي سعيت فيها إلى البوح عن بعض عواطفي وخلجات نفسي تجاه الشيخ رحمه الله تعالى، مشيرا أو ملمِّحا إلى بعض مناقبه الجمة وشمائله العطرة، والخسارة الفادحة التي خلفها الراحل من ورائه؛ لألتمس في ذلك نوعَ عزاءٍ لتثليم نفـ سي، ومتاعَ سلوان لكـ سير خاطري، مع الاعتذار مـ سبقًا بأن هذه الأبيات لا تجاوز نوعًا من التطفل، والتلويح بـ سراجٍ أمامَ شمسٍ وهّاجٍ، ليس إلا! ولكنها -بكل حال- عواطفي، التي استعصت على التصبر والكتمان.

وَإنَّا للهِ وَإنَّا إلَيهِ رَاجِعُونَ! وَلَا حَولَ وَلَا قُوَّةَ إلَّا بِاللهِ العَلِيِّ العَظِيمِ! اللَّهُمَّ أْجُرْنَا فِي مُصِيبَتِنَا وَاخلُفْ لَنَا خَيرًا مِنهَا.

... وَبَانَ حَطِيمُ الكَعْبَةِ

أَلَا، مَـا لِشَمْسٍ، قَـدْ عَلَاهَا طُسُـومُهَا؟[١] وفي أيّ خَطْبٍ فِي النُّجُومِ وُجُومُهَا؟!

(١) الطسوم: الغبار.

عَـلَى أيّ بَـلْوَى عَـادَ فِيْـهِـنَّ حَـيْـرةٌ؟!
أُفُــولٌ يُـرَى تَتْـرَى، ولَيْــسَ قُـدُومُـهَا![٢]

لِمَاذَا جِبَـالُ الأرْضِ دَارَتْ عَــوَاهِــنًا؟
كَأَنَّ رَوَاسِيْ الطَّــوْدِ حُلَّتْ رُسُــومُـها![٣]

أَهَـا! ذَا الَّـذِي قَـدْ هُـزَّ مِنْـهُ وُجُــودُنَـا
عَلَى وَجْـهِ غبْـراءٍ وهَـاجَـتْ هَـجُومُـها![٤]

وَيُكْسَـى شُحُــوبًا وَجْـهُ كُـلِّ مَـدِيْـنَةٍ
فَـلَا الأَرْضُ أَرْضٌ، لَا الأَدِيْـــمُ أَدِيْـمُها!؟

وَبِـالنَّـاسِ لَـمٌّ حِيْــنَ دَارَت بِــرُوحِـهَا[٥]
رَحَى الحُزْنِ وَالآفَـاتِ، تُـدْمَى كُلُـومُـها!

تَـرَاهُـم حَيَارَى بَـل سُـكَارَى وَمَـا دَرَوا
مِنَ السُّكْرِ شَيْئًا قطُّ، -جَـلَّ كَرِيْـمُـهَا!-

نَجِــيًّا بُكِـــيًّا فِــي سُــهَـادٍ وَحُرْقَـةٍ
كَـأَنَّ عُيُـــونًا لِلجُـفُــونِ خَصِيْـــمُـها!

تَجَـــافَى جُنُـوبٌ عَـن مَضَـاجِعِ رَاحَةٍ
فَـفِي حَشْوِهَـا جَمْرٌوَشَـبَّ ضَـرِيْــمُـها!

فَمَـاذَا دَهَـــا الدُّنْيَـا وَصَـــابَ بِقُــرِّهِ
وَصُبَّتْ بَـــلَايَا كَـيْ تَغُــورَنُجُـــومُها؟

فَـرُحْمَـاكَ، يا ربّـي! وسَلِّمْ هَـوَاجِسي!
وَلَـمْلِمْ شَـتَـاتَ النَّفْسِ؛ طَمَّتْ هُمُـومُها!

فُـؤَادٌ بِـها، يَهْــوِيْ مَـخَــافَةَ مَــا نَــمَا
لِأَسْـمَاعِها؛ مِنْـهُ يُـهَـاضُ صَمِـيْـمُـها![٦]

تَـنَـاهَـى لِأَسْمَاعِي بأنْ "شَمْسُ" مَكَّـةٍ
وَمِصْـبَاحُهَا الوَهَّـاجُ – كُـنَّا نَشُـومُها؛

"عُـزَيْــرًا" تَـوَارَى بِالحِجَـابِ مُسَـارِعًا
إِلَـــى رَبِّ جَـــنَّاتٍ، وَفِـيْهَــا رَنِـيْـمُـهَا[٧]

تَصَامَمْتُ، وَالآذَانُ مِـنِّي مُصِيْخَةٌ
وَأُلْهِـيَ السُّوَيـدَا وَالسُّوَيدَا سَلِيمُها![٨]

وَأُغْمِضُ عَيْـــنِي؛ لا أشَـاهِـدُ رُفْقَـةً
أَصَـابِـعُهُمْ تُومِــيْ؛ وَيُنْعَى عَـظِيْـمُـها![٩]

وَظَلْتُ[١٠] أمنّيْ جُـلْجُـلَانًا قَـدْ هَـوَى
لِظُفْـرٍ مِـنَ المُكَّـاءِ، يَدْنُو ظَلِيْمُـهَا![١١]

---

(٢) فقد توفي في الســنوات القليلة الماضـية عددٌ لا يســتهان به من جلّة العلماء ممن كانوا يعتبرون حراسًـا على العقيدة وأمناء على المنهج والفكر القويم المستنير.

(٣) الرسوم: الأوتاد والحبال.

(٤) الهَجوم: الريح العاصفة التي تقتلع الأشجار.

(٥) لَـمّ: نوع من المسّ.

(٦) يهاض: يُدقّ.

(٧) الرنيم: الاشتياق والطرب.

(٨) السويدا: أي السويداء، بمعنى القلب. السليم: اللديغ.

(٩) تومي: أي: تومئُ.

(١٠) ظَلْتُ: أي ظللتُ على غرار قوله سبحانه: (فظَلْتُمْ تَفَكَّهُونَ).

(١١) المُكَّاء: نوع من الطيور، والظليم: القبر.

وَمَا اسْتَيقَنَتْ نَفْسٌ غَيَابَ "عُزَيرِنا" — وَفِي حِضْنِ "مَعْلَاةٍ" يُوَارَى سَدِيْمُهَا[١٢]

أَرَبِّيْ! أمَا أَنْبَأْتَنَا عَبْرَ أحْمَدٍ — بِأَنْ شَمْسُ دُنْيَانَا بِإِذْنِكَ يَومُهَا؟

تَسِيْرُ بِهَا الأَفْلَاكُ عَبْرَ مَنَازِلٍ — فَتَسْجُدُ تَحْتَ العَرْشِ حَتَّى تُقِيْمُهَا؟[١٣]

فَهَلَّا أذِنْتَا[١٤] كَيْ يَعُودَ "شُمَيْسُنا" — لِدُنْيَا عُلُومٍ فِي السَّوَادِ صَرِيْمُهَا؟![١٥]

وَأطْبَقَتِ التَّحْقِيْقَ دُجْنَةُ غَيْهَبٍ — وَمُسَّتْ يُبَاسًا فِي ثَرَاهَا أرُومُهَا!

وبَاتَتْ عُيُونُ العِلْمِ قَرحَى تَفَجُّعًا — مَشَايِخُ مِ الأَسْلَافِ غِيْضَ نَظِيْمُهَا![١٦]

عُفَاةٌ لَهُ، يَا رَبِّ، نَهْبٌ مُقَسَّمٌ — تَرُوعُهُمُ أحْزَانُ يُتْمٍ عَرِيْمُهَا![١٧]

"بَنَارِسُ أسْلَافٍ" تَرِنُّ مَنَاحَةً — نَشِيْجًا فَقَدْ أفْضَى سَرِيعًا "رَقِيْمُهَا"![١٨]

وَبِالمِلَّةِ البَيْضَاءِ فِي "الشَّرْقِ" حَيْرَةٌ — كَلَيْلٍ غَسِيْقٍ لَفَّ رَكْبًا قُتُومُهَا

وَكَانُوا إلَى عُلْيَا سَمَاءٍ سَكِيْنَةً — لوَ انَّ[١٩] حِيَاضَ الدِّيْنِ رِيْمَ حَرِيْمُهَا

وَقَدْ رِيعَ أَهْلُ الهَذْرِمِنْهُ بِرَهْبَةٍ[٢٠] — وَلَمْ يَبْرَحِ "الأمَّ الرَّؤُومَ" فَطِيْمُهَا[٢١]

يَخِرُّونَ صَرْعَى بَيْنَ أَيْدِي طَوَارِقٍ — صَنِيْعَ "عَصَا" سِحْرٍ رَمَاهَا كَلِيمُهَا[٢٢]

---

(١٢) السديم: الكثير الذكر. أيضًا ذكر فضيلة الشيخ الدكتور وصي الله عباس -حفظه الله ورعاه- أن الراحل كان، قبل يومين من وفاته، يمرّ من جوار مقبرة المعلاة، ومعه أهله، فنظر إليها، وتمنى أن يكون من أهلها. رحمه الله رحمة واسعة.

(١٣) حتى تُقيمُها: حتى هنا ابتدائية، وهي لا تنصب إذا كان زمان المضارع حالا.

(١٤) أذِنْتَا: أي أذنتَ.

(١٥) الصريم: النهار.

(١٦) المشايخ: جمع مشيخة، النظيم: الغدير، والمنهل.

(١٧) العريم: الشديد، المصيبة.

(١٨) بنارس الأسلاف: أي الجامعة السلفية بمدينة بنارس، التي درس فيها الشيخ قبل التحاقه بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة.

(١٩) لوَ انَّ: بفتح الواو وتخفيف الهمزة.

(٢٠) أهل الهذر: بعض قليل العلم وكليل الفقه.

(٢١) الأم الرؤوم: الجامعة السلفية، بنارس.

(٢٢) الطوارق: الأفكار الجديدة البديعة.

وَلَمَّا بَلَغْتَ السَّعْيَ صُحْبَةَ "أَحْمَدٍ"[٢٣] قَوَاعِدَ تُعْلِي، ذُوبَنَاهَا "حَلِيْمُها"[٢٤]

وَأَذَّنْتَ مِنْ بَيْنِ الأَوَادِبِ لاجِئًا[٢٥] إِلَى مَأْدُبِ الأَسْلَافِ، طِرْفٌ طُعُومُها[٢٦]

وَغَنَّتْ عَصَافِيْرُ الجِنَانِ بِنَشْوَةٍ يُؤَوِّبُ مَعْهَا مِ الجِبَالِ جَمِيْمُها[٢٧]

إِذَا هُمْ "بِرُؤْيَا" فِي المَنَامِ فَظِيْعَةٍ تَرَاءَتْ لَهُمْ، آهٍ! وَأَنْتَ أَمِيْمُهَا[٢٨]

نَجَا مِ المَنَايَا إِسْمَعِيْلُ[٢٩] بِفِدْيَةٍ لِيُرْزَقَ مَدًّا فِي الحَيَاةِ لَقِيْمُها[٣٠]

وَتَبْقَى يَتَامَى الدُّرِّنَبْعًا لِبَهْجَةٍ فَمَا أَكْسَفَ الدُّنْيَا، تَسَاقَطُ تُومُهَا[٣١]

فَأَمْسَى حَرَامًا أَنْ يُضَحَّى بِفِلْذَةٍ لِحَوًّا، بُغَاثًا كَانَ أَمْ هُوَ سَهُومُها[٣٢]

وَلَوْكَانَتِ الجَنَّاتُ نِيْلَتْ بِوِلْدَةٍ فَهَلْ كَانَ يَحْيَى مِ البَنِيْنَ دَرِيْمُهَا؟[٣٣]

عُزَيْرٌ، وَلَا شَيْخُ المَشَائِخِ أَحْمَدٌ[٣٤] وَلَا قَبْلَهُ شَيْخُ الحَنَابِلِ، سِيْمُها[٣٥]

---

(٢٣) أحمد: شيخ الإسلام أبو العباس أحمد بن عبدالحليم ابن تيمية رحمه الله.

(٢٤) ذو: بمعنى التي، حسب لغة قبيلة طيء. الحليم: (فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ)

(٢٥) الأوادب: جمع آدبة، وهو الداعي إلى مأدبة الطعام بكثرة.

(٢٦) الطِرْف: البديع والأصيل.

(٢٧) الجميم: المعْظَم.

(٢٨) كرؤية إبراهيم عليه السلام في منامه. الأميم: أي المقصود والمستهدف.

(٢٩) إسْمَعِيل: بدون ألف، بعد الميم.

(٣٠) لقيم المنايا: كل إنسان. والمراد به هنا الشيخ الراحل، رحمه الله تعالى.

(٣١) التوم: جمع تومة، وهي اللؤلؤة.

(٣٢) حوّا: جدتنا عليها السلام، البغاث: ضعاف الطيور، السّهوم: العقاب الطائر في جو السماء.

(٣٣) الدريم: الولد الفُرهد الناعم الذكي.

(٣٤) شيخ المشائخ: شيخ الإسلام ابن تيمية.

(٣٥) شيخ الحنابل: إمام أهل السنة أحمد بن حنبل الشيباني رحمه الله. السيم: السيمة: العلامة المميزة والفارقة.

وَلَا غَالِبٌ[٣٦]، حَالِيْ[٣٧]، وَلَا ذُو تَنَبُّأٍ[٣٨] وَلَا فَيْلَسُوفٌ، بِالمَعَرَّةِ خِيمُهَا[٣٩]

وَلَا الشَّافِعِيُّ[٤٠]، وَالبُخَارِيُّ[٤١] صِنْوُه وَلَا بُلْبُلُ الإِسْلَامِ، لِلهِنْدِ تُومُهَا[٤٢]

---

(٣٦) ميرزا أسد الله بيك، (1797-١٨٦٩)، الشاعر الألمعي باللغتين الأردية والفارسية. اشتهر بالاسم القلمي (المستعار) "غالب" على عادة الشعراء في شبه القارة الهندية. وهو آخر الشعراء العظام في عهد الإمبراطورية الإسلامية المغولية.

(٣٧) حالي: شمس العلماء ألطاف حسين، الملقب بـ"حاليْ"، (1837-١٩٤١) ذو مكانة مرموقة في آداب اللغة الأردية، وقد سعى إلى تطوير هذه اللغة من خلال تطوير فن الشعر. اهتم بالشعر العربي والفارسي أيضًا. يتميز شعره بالالتزام والغيرة الشديدة على الإسلام وأهله. **وهو الذي اختار الراحلُ –رحمه الله- شعره لدراسة تأثير اللغة العربية فيه؛ لينال بذلك "درجة العالمية" (الماجستير) من قسم الأدب والبلاغة بكلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة.**

(٣٨) ذو تنبأ: الشاعر العبقري أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي، (٣٠٣-٣٥٤)، شاعر العرب وحكيمها، ومفخرة اللغة العربية، حاز مكانة سامية لم تُتح مثلها لغيره بعد الإسلام، وهو نادرة زمانه، وأعجوبة عصره؛ قال الشعر صبيًا، واشتُهِرَ بحدة الذكاء وسرعة البديهة.

(٣٩) شيخ المعرة: أبو العلاء أَحْمَدُ بْنُ عَبْدِ الله اَلْقُضَاعِيِ المعري (٣٦٣-٤٤٩). مُفكِّر وأديب وفيلسوف، وأحد أعظم شُعراء العرب والعربيَّة على الإطلاق. وقد تعدَّدت آراء الباحثين حيال إيمان أو إلحاد أبي العلاء. وقد دافع العديد من العلماء عنه بأنَّهُ كان سليم العقيدة، ومن أبرزهم: الحافظ السلَفي، والإمام الذهبي، وابن الوردي، ومحمود شاكر وعبد العزيز الميمني وبنت الشاطئ، وغيرهم. خيمها: سادتها.

(٤٠) الشافعي: الإمام محمد بن إدريس (١٥٠-204).

(٤١) البخاري: أمير المؤمنين في الحديث محمد بن إسماعيل البخاري (١٩٤-٢٥٦).

(٤٢) بُلبُل الإسلام: الشاعر الفيلسوف العبقري العلامة محمد إقبال بن الشيخ نور محمد، (1877-١٩٣٨)، الملقب بشاعر الإسلام، وهو حقا لؤلؤة الإسلام وجوهرة الهند ومفخرة المسلمين. يعود نسبه إلى أسرة برهمية الديانية؛ وقد اعتنقت الإسلام في القرن (١٥) الميلادي، حصل على الدكتواره من ألمانيا. وهو الذي نادى بضرورة تأسيس دولة مستقلة للمسلمين، باسم باكستان.

عَلِيٌّ[٤٣]، وَلَا ظَفْرٌ[٤٤]، وَلَا نَجْلُ شَاكِرٍ[٤٥] وَلَا الـرَّ افِعِـيُّ[٤٦]، المَيْمَنِـيُّ كَتُومُـهَا[٤٧]

وَلَا حَظِيَتْ هِنْدٌ بِالمَسِيْحِ مُحَرِّرًا أَتَاهَا -رَسُولًا مِ الحِجَازِ- زَعِيْمُها[٤٨]

فَلَولَا فِـدَاءٌ، رَاحَ كُـلٌّ تَـزَلُّفًا وَمَـا زَانَ ذِي الأَكْـوَانَ إِلَّا رُخُومُها[٤٩]

وَإِلَّا؛ تَـأَمَّـلْ؛ كَيْـفَ بَاتَ مُـرَنَّقًا نَشِـيْدُ حَـيَاةٍ؛ إِذْ تَـلَاشَى زَمِيْمُـهَـا[٥٠]

فَـــآهٍ! مِـنَ المَكتُوبِ قَدْرًا مُؤَجَّلا! وَهَـلْ يُـدْرِكُ الأسـرَارَإلَّا حَـكِيْـمُها؟

---

(٤٣) عليٌّ: العلامة السيد أبو الحسن علي الحسني الندوي (١٩١٤-١٩٩٩)، أديب ومفكر وداعية إسلامي كبير، من أماجد شبه القارة الهندية ومفاخرها العظيمة. قاد جامعة ندوة العلماء بلكناؤ، لفترة طويلة، وهو مؤسس رابطة الأدب الإسلامي، ومؤلف عدد كبير من الكتب القيمة، وحاز بالعضوية في العديد من المؤسسات والمراكز العلمية والفكرية والثقافية العالمية، وقد تم تكريمه –رحمه الله- بعدة جوائز كبرى عالمية ومحلية اعترافا بجهوده في مختلف المجالات.

(٤٤) ظفر خان: هو العلامة الجهبذ والشاعر الأديب المناضل الشيخ ظفر علي خان (١٨٧٣-١٩٥٦)، أمير اللسان والقلم، ونصير العقيدة الصحيحة والمنهج المستقيم. وهو كاتب وشاعر ومترجم وصحافي كبير، أدى دورًا كبيرا في استقلال الهند، وكان على دراية جيدة بأحدث نظريات الاقتصاد وعلم الاجتماع والسياسة، ويُعتبر عمومًا "أبو الصحافة الأردية."

(٤٥) نجل شاكر: هو فخر العروبة والأديب الكبير والمؤرخ الألمعي العلامة محمود محمد شاكر (١٩٠٩-١٩٩٧).

(٤٦) الرافعي: الأديب من طراز فريد العلامة مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠-١٩٣٧).

(٤٧) الميمني: الإمام العلامة عبدالعزيز بن عبد الكريم بن يعقوب الميمني الراجكوتي، (١٨٨٨ - ١٩٧٨)، حجة العروبة وجوهرتها في شبه القارة الهندية، وأديب كبير وشاعر ولغوي نحرير، ذو معرفة وخبرة واسعة بالمخطوطات العربية والإسلامية. الكتوم: الأمين.

(٤٨) هو العالم الألمعي والسياسي العبقري، حجة الإسلام، وإمام الهند، محيي الدين أحمد بن الشيخ خير الدين، المعروف بأبو الكلام آزاد، (ولد بمكة المكرمة عام ١٨٨٨م، وتوفي بالهند عام ١٩٥٨م.) غادرَ إلى الهند صغيرا؛ فقاد حركة استقلالها بنجاح، رئيسا لحزب المؤتمر أو عضوا رئيسيا فيه، كنى ولقَّب نفسه بـــــ"أبو الكلام آزاد"؛ لكونه خطيباً بارعاً. وقد تحرر من بعض العقائد العائلية الفاسدة إلى العقائد الصافية، حتى لقب بابن تيمية الهند. وكان أذكى خلق الله في تلك الديار وأكثرهم فقها وأمثلهم رشدا، وأحرصهم على مصلحة المسلمين، وأصدقهم فراسة وقراءة للمستقبل؛ كان بعض زملائه في السياسة يلاطفونه بالقول: "وُلد الشيخ أبو الكلام وعمرُه أربعون سنة." واجهَ تشويها ممنهجًا من قبل الاحتلال وعملائه من بني جلدته؛ لكي يتم إسقاطه من عيون المسلمين. كان أول وزير للتعليم في الهند بعد الاستقلال. أصدر العديد من المجلات بأسلوب بديع وأخاذ ومنقطع النظير في ذلك العصر وهو ما زال في سن المراهقة، وألّف كتبا قيمة في مختلف العلوم والفنون، وأبدع في تحديد شخصية "ذي القرنين". لقد كان أمةً قانتًا لله حنيفًا.

(٤٩) الرخوم: ضعاف الطيور غير المرغوب فيها.

(٥٠) الزميم: التغريد أو صوت العصفور.

أَجَلْ: إنَّهُ أَجَلٌ، كِتَابًا مُؤَقَّتًا ... لِكُلِّ البَرَايا، إذ بَرَاها عَلِيْمُها!

بِطَيْبَةَ رَسْمٌ لَنْ يُنَسَّى لِرَاحِلٍ ... بِكُلِّيَّةِ الآدَابِ: "فَهْوَ فَخِيْمُهَا![٥١]

تَخَيَّرَهَا دَرًّا: فَثَرَّتْ بِدَرِّهَا ... كَتَسْنِيمِ أَهْلِ القُرْبِ: وَهْوَ نَهِيْمُهَا[٥٢]

وَبَزَّبِهَا الأَقْرَانَ، يَفْرِيْ دِلَاءَه ... مِلَاءً، فَعَادَتْ بِالعُطُونِ قُرُومُها![٥٣]

وَلِلَّهِ عَقْلٌ![٥٤] إذ أَرَاهُ صِرَاطَهُ ... سَوِيًّا: "لُغَاتِ الضَّادِ" نِعْمَ زَلِيْمُها[٥٥]

لِسَانٌ يَزِيْدُ المَرْأَ عَقْلاً مُرُوءَةً ... وِلِلْعُرْبِ دِيْوَانٌ وفِيْهِ علُومُهَا

وَلِلشَّرْعِ مِفْتَاحٌ وَلِلْفِكْرِ آلَةٌ ... وَلِلسُّنَّةِ الغَرَّاءِ حَتْمًا "يَسُومُها"[٥٦]

فَأَلْقَى لَهُ جُلُّ العُلُومِ قِيَادَهَا ... يُدِيْرُ نَوَاصِيْهَا: إِلَيْه خَطِيمُهَا

وَفِيهَا اسْتَوَى عَرْشَ العُلُومِ سَلَاسَةً ... -كَشَأنِ سُلَيمَانِ- فَبَانَ بَهِيْمُهَا

فَتَجْرِيْ يَرَاعٌ فِيْ "رُخَاءٍ" بِأَمْرِهِ ... وَتُمْسِي لَهُ طَوعَ اليَمِيْنِ هَنُومُها[٥٧]

فَشَادَتْ مَحَارِيْبَ العُلُومِ وَلَم تَزِغْ ... وَصَاغَ تَمَاثِيْلَ المَكَارِمِ كِيْمُها[٥٨]

فَمَا لِابْنَةِ العَدْنَانِ[٥٩] حَيْرَى كَئِيْبَةً؟! ... بَلَى: إِذْ تَوَلَّى حِبُّهَا وَغَرِيمُهَا!

عَزَاؤُكِ، هذَا اليَوْمَ، أُمَّةَ أَحْمَدٍ ... نَفَائِسُ بِكْرُ الفِكْرِ فِيْها ضَمِيْمُهَا![٦٠]

وَنَظَّامُهَا: قِرْنُ الثُّرَيَّا "عُزَيْرُنَا" ... فَيَسْمُو إِذَا تَسْمُو، وَلَا مَنْ يَرُومُها!

وَيَعْلُو مَقَامًا، لكِنِ القُرْبَ دَأْبُهُ ... كَبَدْرٍ عَلَا الرُّكْبَانَ وَهْوَ نَدِيْمُها!

جَرَتْ سُنَّةُ الدُّنْيَا بِأَنَّ عِطَاشَهَا ... بِهِم لَهْفَةُ المَوتَى لِبِئْرٍ تَرُومُها

---

(٥١) كلية الآداب: هي كلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة.

(٥٢) (وَمِزَاجُهُ مِن تَسْنِيمٍ* عَيْناً يَشْرَبُ بِهَا المقربون).

(٥٣) العطون: المراد هنا: الشبع، والقروم: السادة.

(٥٤) التعجب من فقه الشيخ -رحمه الله تعالى- واهتدائه إلى طريقة مثلى تساعده على التمكن من العلوم العربية والإسلامية، والفضل في ذلك كله لله سبحانه وتعالى الذي رزقه ذلك الفهم الثاقب والفقه الأصيل.

(٥٥) الزليم: السهم، أُجيدت صنعته.

(٥٦) يسوم: اسم جبل.

(٥٧) الهَنوم، أي بنو هنّام، وهي قبيلة من الجن، على ما يعتقدون، والكلمة في الأصل بتشديد النون متبوعةً بألف.

(٥٨) الكيم: الصاحب، بلهجة حِمْيَر.

(٥٩) ابنة عدنان: اللغة العربية.

(٦٠) النفائس: ما سطرته يراعه رحمه الله، الضميم: المحتوى.

وَلَكِنْ بِ"شَيخِ الهِندِ" كَانَتْ سَجِيَّةٌ فَقَطْ لِذَوِي نُبْلٍ أَصِيْلٍ قُحُومُهَا:[٦١]

لَقَدْ كَانَ أَنْهَارًا تُوَافِيْ ذَوِي الرَّجَا كَأَنَّ بِهِ الظَّمْآنَ؛ فَهْوَ سَهِيْمُها[٦٢]

يُجِلُّ ذَوِي إِرْثِ الرَّسُولِ سَمَاحَةً وَيُرْقِيْهِمُ الأَجْفَانَ؛ فَهْوَ مَتِيْمُها[٦٣]

يَزُورُ"أُولِي أَمْرٍ"[٦٤]؛ يُلَائِمُ صَدْعَهَا وَرَتْقًا لِفَتْقٍ فِيْ رُؤَاهُم يَرِيْمُهَا

وَعَاشَ نَصُوحًا، رَاحِمًا، فِي تَبَتُّلٍ فَجَمْعِيَّةُ الأَسْلَافِ هذَا حَكِيْمُهَا

بِطَابَةَ ذِكْرَى مِنْ "عُزَيرٍ" عَدِيدَةٌ تَقَاسَمُهَا الأَصْحَابُ أَيْضًا دُهُومُهَا[٦٥]

يُهِلُّ عَلَيهِمْ كَالهِلَالِ وَعِيْدِهِ عَشِيَّةَ سَلْخٍ شُدَّ عَنْهُم بَرِيْمُهَا[٦٦]

وَيَلْوِيْ وَيَلْوُونَ الرُّؤُوسَ تَوَادُعًا وَفِيهِم حَنِينُ الرِّيْمِ بَانَ بَغُومُهَا[٦٧]

عَرَارًا، بِنَجْدٍ، غِبَّ غَيْثٍ صَبِيْحَةً[٦٨] يَفُوحُ عَبِيْرًا فِي رُبَاهَا نَسِيْمُهَا....

وَيَا سِحْرَ أَمْسَاءِ "الأَوَدِ"[٦٩] أَصَائِلًا فَيَخْلِبُ رُوْحًا بِالرَّوَاحِ شَبِيْمُها[٧٠]

فَبِاللهِ، هَل أَنْتُم "سَرَائِرُ" "شَيخِنَا" بُلَيْنَ إِذَا "تُبْلَى" يَفُوحُ شَمِيْمُها؟

---

(٦١) القحوم: الاقتحام والاستحقاق.

(٦٢) السهيم: الشريك، أي في البحث عن الماء والسعي في ابتغائه.

(٦٣) ذوي إرث الرسول صلى الله عليه وسلم: هم العلماء وبخاصة الطلاب، الذين كان يعاملهم الشيخ معاملة خاصة، كلها مفعمة بمشاعر اللطف والكرم والمحبة الخالصة في الله عز وجل؛ فكان -رحمه الله تعالى- يقدم للطلاب –خاصة الوافدين منهم- خدمات متنوعة، حتى أنه كان لا يتردد في توصيلهم بسيارته إلى الوجهة التي يريدونها، ويقول لهم إذا أرادوا الاعتذار أو التمنع: إني أريد أن أدخل عليكم -وعلى نفسي- السعادة والفرحة والسرور بتقديم هذه الخدمة اليسيرة لكم؛ كما كنت أفرح وأسعد حين كان أحد من العلماء أو أساتذتي يسدي إليّ معروفا أيام الدراسة، فأنا اليوم أريد أن أعاملكم بالمثل؛ لكي أفرح وتفرحوا. المَتِيم من التيْم، بمعنى المحبوب.

(٦٤) أولو أمر: العلماء.

(٦٥) الدهوم: عدد كبير من الناس. وهي في الأصل: السواد، والزرع إذا اخضرَّ بشدة يوصف بالدهام، كما في قوله تعالى: (**مُدْهَامَّتانِ**)، **وهذه الكلمة** في القصيدة تشير أيضًا إلى بعض مزارع المدينة المنورة التي كان بعض معارف الشيخ من طلاب الجامعة الإسلامية يستقبلونه هناك ويجتمعون به ويعقدون برامج علمية متنوعة بمناسبة زيارته لطابة الطيبة، حرسها الله وأهلها.

(٦٦) السلخ: اليوم الأخير من كل شهر. البريم: الصباح.

(٦٧) البغوم: الفصيل، الريم: كناية عن شدة الشوق والحنين.

(٦٨) عرارًا: أي يا عرارا. والعرار: نوع من النبات في ربا نجد، ذو رائحة زكية، الغِبّ: الإثْر.

(٦٩) الأودّ: مدينة "أَوَده"، بالهند، معروفة بجمال مساءاتها الساحرة المنعشة واللطيفة الخلابة.

(٧٠) الشبيم: النسيم البارد.

أُرَى أنْ لِسَانُ الصِدْقِ بُشْراكَ عَاجِلًا — وَذِكْـرَى جَمِيـلٍ عِنْدَ خَلْقٍ عَمِيمُها![71]

تُشَـامُ عَلَيْـكَ مِ "الرَّسُـولِ" شَـمَائِلٌ — تَـزِيْـنُ بِـهَا نَفْسًا؛ فَتَـهْمِي سُـجُـومُها!

وَأَضْحَتْ عِمادُ الدِّينِ[72] مَهْوَى فُؤَادِهِ: — فَسَعيٌ، طَـوَافٌ، زَمْـزَمٌ، وَمَـقَامُهَا

وَعَـاشَ رَبِيْـبًا لِـ"الإمَـامِ" وفِـكْرِهِ — فَذَا كَـعْبَةُ الأَفْـكَارِ- هذَا حَطِيـمُها[73]

ثَـلاثَـةُ أَنـْهَـارٍ جَـرَيْـنَ بِيَـمِّـه — فَـيَرْوِي عِطاشَ الخَلْقِ عَذبًا مُدِيْمُهَا:

أَلِيفُ "الفتاوَى"[74] بَعدَ شَمْسِ ابْنِ قَيِّمٍ — وَيَتْلوهُمَا "شَمْسٌ" فَمِسْـكٌ تَـمِيْمُـهَا

تَفِيـضُ نَمِيْـرًا سَلْسَبِيْـلًا وَصَافِـيًا — وَتَفْهَـقُ مِـنْ شَهْدٍ طَهُـورٍ صَـمِيْمُها

هَنِيْـئًا لَهُم صَحْـبُ الكِـرَامِ وَقَبْلَـهمْ — شَهِيْـدٌ وَصِـدِّيْقٌ، نَبِـيٌّ خَـتِيْمُـهَا

تَبَصَّرْ، خَلِيـلِي، هَلْ تَـرَى مِن مَعَاهِدٍ — بِأمِّ القُـرَى للشَّيْـخِ، وَهْـوَ حَمِيْـمُهَا؟

مَغَانِـي بِـلَادِ الحُرْمِ طُـرًّا شَوَاهِـدٌ: — فَبَيتٌ، حِرَا جِبْرِيْلَ، غَوْرٌ، قَصِيْمُهَا[75]

وَتَـاقَتْ لَـه دُورُ الكِتَـابِ، وَأَهْـلُهُ — بِأرْضِيْـنَ شَتَّى، الهِيْمَ[76]، وَهْـوَ نَـهِيـمُهَا

وَلُـوعٌ "تُـراثَ الدِّينِ"؛ يَـذْرَعُ قِيْـعَةً — خَفِيْـفًا جَـنَاحًـا، لَو تَنَاءَتْ تُخُـومُها

قِفَـا، يَا أُصَيحَابِي، نُسَـائِلْ مَجَـالِسًا — بِـ"بَـابِ بِـلَالٍ" بِالحَـرَامِ نُقِـيْمُـهَا[77]

دَلَفْـتُ لَـهُ، يَومًا هُنَاك، فَـأَبْرَقَـتْ — ثُغُـورُمُحَـيَّاهُ، كَـأَنِّـيْ بَسِـيْـمُـهَا

وَكَانَ اللِّـقَا بِـكْرًا لِـمَولَى نَـكَارَةٍ[78] — إِلَى قِمَّـةِ الأَعْـلَامِ، نُـورٌ تَـرِيْمُها[79]

---

(٧١) (لِسَانَ صِدْقٍ): من دعاء الأنبياء والرسل. **(وَاجْعَلْ لِي لِسَانَ صِدْقٍ فِي الْآخِرِينَ)**.

(٧٢) عماد الدين، هم: شيخ الإسلام ابن تيمية والإمام ابن القيم، والإمام محمد الأمين الشنقيطي والإمام عبدالرحمن المعلمي وغيرهم من أئمة الدعوة ممن عمل الراحل على جمع وتدوين آثارهم العلمية.

(٧٣) الإمام: شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله تعالى، وهو كعبة الأفكار، والشيخ محمد عزير شمس بمثابة الحطيم بتلك الكعبة.

(٧٤) أليف الفتاوى: الشيخ عبدالرحمن بن قاسم، الذي جمع "فتاوى شيخ الإسلام ابن تيمية" رحمهما الله تعالى.

(٧٥) غور: غور تهامة.

(٧٦) الهيمَ: منصوب على الحالية، على غرار قول العرب: "جاءَ القومُ القِمَّةَ": أي جميعًا.

(٧٧) باب بلال: من أبواب الحرم المكي الشريف.

(٧٨) مولى نكارة: هو كاتب هذه السطور، حيث كنت بمثابة نكرة عامة لديه قبل هذا اللقاء، وأظن أني في ذلك الوقت كنتُ طالبًا في المرحلة الثانوية بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة.

(٧٩) التريم: فوقُ.

فَـلَـمْ أَعْـرِفِ الأَعْـــلَامَ هَدَّت تَـوَاضُـعًا سِواهُ، كَأَنْ جُـثَّـــتْ –تَـمَامًـا- أَرُومُــهَـا

أَوِ البَاسِـقَاتِ القِنْوِ مَـالتْ إِلَـى الـثَّـرَى ثِـمَارًا، وَمَا هَـزَّتْ جُـذُوعًـا مَـرُومُها[٨٠]

وَسُبحَانَ رَبِّـي! ظَـلَّ يَـهْـمِـي بِوَابِـلٍ وَيَمْـتَـاحُ أَنْـهَــارًا، رَحِيْـقًـا طُمُومُها[٨١]

لَوَ انَّ أضَـــابِيْـرَ الكِـتَـابِ تَـجَـسَّـدَتْ بِشَـخْـصٍ، لَـنَـادَتْ: إِنَّمَا هُوَكَلِـيْـمُها[٨٢]

وَمَـا الـنَّـاسُ إِلَّا ثُـقَّـبًا فِـي غَـيَاهِـبٍ[٨٣] أَضَـاءَتْ لِلَـمْـحٍ؛ كَـي يَصِـيْـدَ عَـدِيْـمُها

وَلَـيْـسَت حَـيَاةُ المَـــرْأِ إِلَّا مُـعَـارَةً وَعَـمَّـا قَـلِيْـــلٍ يَقْـتَـضِـيْـهَا كَـرِيْـمُـهَا

"وَنَـجْـمٌ إِذَا يَـهْـوِي، وَبَـدْرٌ إِذَا تَـلَا "وَشَمْسٌ بِهَا تُجلَى اللَّيَالِي عُتُومُهَا"...[٨٤]

تُـذَكِّـرُ بِالأَسْــلَافِ رَكْــبًا مُـخَـلَّدًا سَبُوحًـا بِـأَفْلَاكٍ، تَـعُومُ جُـرُومُـها[٨٥]

أَيَـا رَبَّـنَـا، مَـا كَـانَ أَسْـرَعَ عَـوْدَه! إِلَـى مُسْـتَـقَـرٍّمِـن جِـنَـانٍ يَـرُومُـها!

فَغَذَّ الخُطَى، لَم تَقْضِ نَحْـبًا مَعَارِفٌ فَـهَامَـتْ، وَطَـالَ مَـا سَـقَـاهَـا نَـدِيْمُهَا!!

سَـتَـذْرُو الـمَـآقِيْ العُرْبُ، والهِنْدُ مُـدَّةً فَقَـدْ بَـانَ مِـنْـهَا بَـرْقُـهَا وَهَـزِيْـمُـهَا[٨٦]

إِذَا زَارَهَـــمْ يَومًـا غَــدَوْا وَكَـأَنَّـهُـمْ جُـنُـــودُ سَـمَـاءٍ بَـيْـنَـهُنَّ حَـزُومُـهَا[٨٧]

أَلَا يَـا مَنُـوْنًا! قَـدْ ظَـفِـرْتِ بِـدُرَّةٍ يُصِيْبُ الـدَّرَارِيْ بِالكُسُوفِ رَسِيْمُـها![٨٨]

وَلَــوْ أَنَّ أَمْــرَاللهِ أَخَّــرَ "نَـسْـمَـةً" سَعِـدْنَـا، وَلَـكِنَّ الـقَـضَـاءَ يَحُـومُهَا[٨٩]

هَـنِـيْــئًا لَـهُ -إِنْ شَـاءَ رَبِّـي- مَـنِـيَّـةٌ بِـأَزْمَـانٍ يُـحْـيِـيْـهَا بِذِكْـرٍ جَثُومُها[٩٠]

---

(٨٠) مَرُوم: هي مَريم عليها السلام، وقد جاء رسم هذه الاسم المبارك في مختلف اللغات بعدة صور، منها: مَرُوم، مَريَام، مَاري. مَريَانا. مَاريانا، مَاريَا، مَروش، مَارينَا، ومِيرنا وغير ذلك.

(٨١) الطموم: غمر الماء.

(٨٢) الكليم: من الكِلْم، وهو الأرضة التي تقتات على ورق الكتاب، أيضًا: صديق الكتب.

(٨٣) الثُقّب: جمع ثاقب.

(٨٤) العتوم: الظلمة.

(٨٥) إشارة إلى قوله تعالى في سورة يس: (كُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ).

(٨٦) الهزيم: الرعد.

(٨٧) أي الحيزوم، اسم فرس بعض الملائكة ممن نزلوا يوم بدر.

(٨٨) المنون: الموت.

(٨٩) يحوم: يطوف ويحلق.

(٩٠) الجثوم: الثابت، إشارة إلى مجالسه الثابتة والمفتوحة أمام الطلاب والضيوف والزوار.

وَ أَبْـرِكْ بِــهِ؛ أَنْعِـمْ، زمَـانًا وَرَاحِــلًا ... مُحَـاطًـا بِـأَهْــلِ اللهِ، وَهْـوَ حَـمِـيْـمُهَا

رِتَــاعًا بِـرَوْضٍ قَـدْ حُـفِفْنَ مَـلَائِـكًا ... وَأَغْشَـاهُـمُ الـرِّضْـوَانَ أَمْـنًا رَحِيْــمُـهَا

سَــرَى أَعْـذَبُ الأَلْـحَانِ يَشْـغَفُ أَنْفُسًا ... بِـحَـيَّ عَـلَى الصَّلَاةِ، حَـيَّ[٩١] مُـقِـيْـمُـهَا

فَنَــوَى "العِشَـــاءَ" غَـيرَأَنَّ مَـلَائِـكًا ... سِـرَاعًا أَتَـوا؛ أَنْ فِــي السَّمَـاءِ نُـقِـيْـمُـهَا

فَـإِنَّـــا لِـرَبِّ الــعَـالَـمِيْـنَ، وَ إِنَّـــنَا!! ... إِلَـيْـهِ لَـرَاجِـعُـوْنَ؛ يُـؤْسَـى هَـشِـيْـمُـهَا[٩٢]

فَبُشْـــرَى! لَهُ عِنْدَ الـمَلِيْـكِ، بَشَـائِرًا ... نُـــرَجّــي وَجَـنَّـاتٍ، يُـخَـلَّـدُ نِـيْـمُـهَا[٩٣]

حَـقِيقٌ بِـرُوحٍ فَـــاضَـت الـدَّهْـرَأَحْـرُفًـا ... يُـفَــاضُ عَلَيـهَـا مِ الجِـنَـانِ نَـعِـيْـمُـهَا

وَنَـفْسٌ يَشُـوبُ الـرَقَّ عَـرْفُ عُـلُومِـهَا ... يَطِـيْـبُ لَـهَـا الـفِـرْدَوسُ، وَهْـوَ يَـرِيْـمُـهَا[٩٤]

وَيُـمْـنَـى تَـقِـيْـسُ الـخَـافِـقَـيْنِ بِأَسْـطُرٍ ... عَلَيْـها مِـنَ اصْحَابِ الـيَمِيْنِ سَـلَامُـهَا[٩٥]

۞۞۞۞۞
۞۞۞

(٩١) حَـيَّ هنا: فعل ماض من الحياة، بمعنى الدعاء.

(٩٢) يُؤسى: يُعزّى.

(٩٣) النيم: النعمة التامة.

(٩٤) يريم: المنزل والمأوى، وهو في أصل اللغة: الحصن.

(٩٥) قال تعالى: (فَسَلَٰمٌ لَّكَ مِنْ أَصْحَٰبِ ٱلْيَمِينِ) (الواقعة - ٩١). مِـنَ اصْحَابِ: بفتح النون وتسهيل الهمزة.

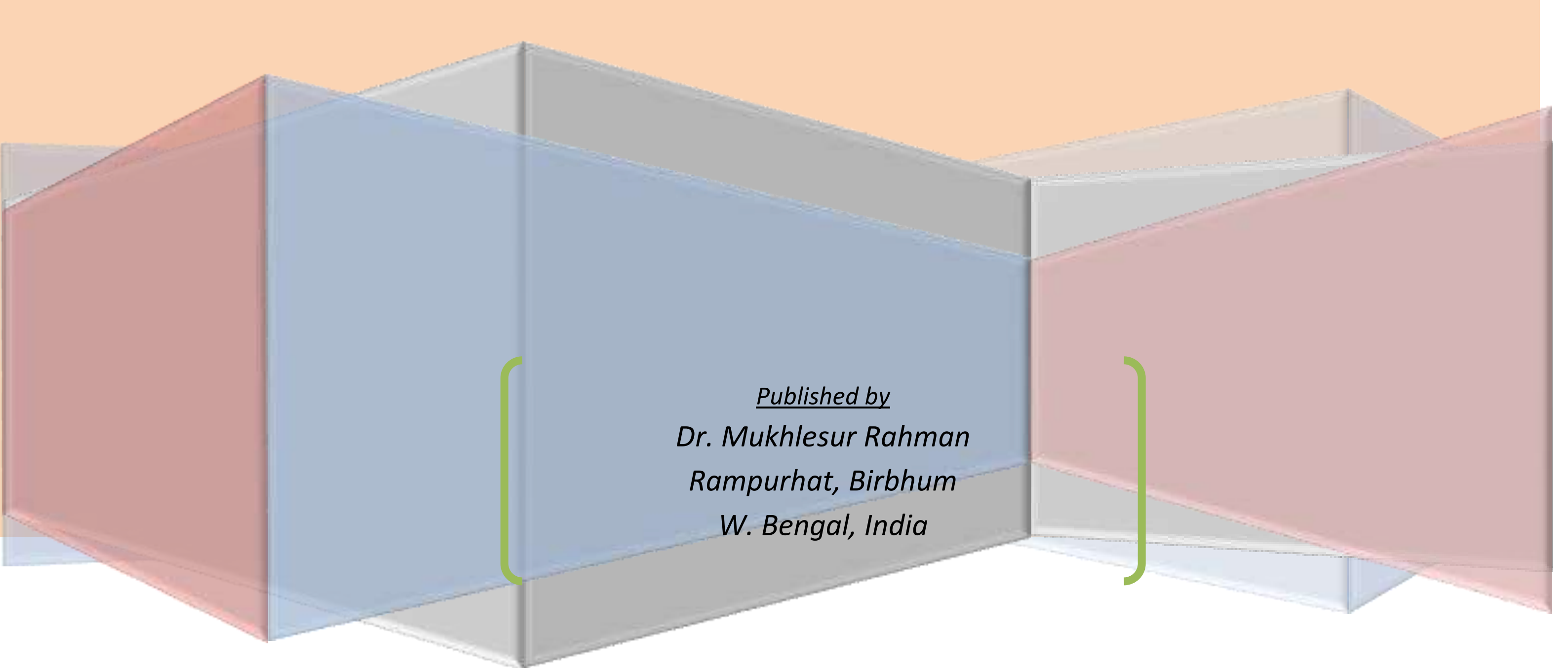
Hilal Alhind

(An Online Quarterly Peer-reviewed International Journal)

Vol. No.2, Issue No. 4
October-December, 2022



Editor-in-chief: Prof. Mujeebur Rahman



Published by
Dr. Mukhlesur Rahman
Rampurhat, Birbhum
W. Bengal, India